STUDJ

SUL TASSO E SUL LEOPARDI

DI

FRANCESCO COLAGROSSO

FORLÌ

TIPOGRAFIA FRATELLI GHERARDI

—

1883

STUDJ

SUL TASSO E SUL LEOPARDI

DI

FRANCESCO COLAGROSSO

FORLÌ

TIPOGRAFIA FRATELLI GHERARDI

—

1883

STUDJ SUL TASSO

A

MIA MADRE

PARTE PRIMA

(IL POEMA DELLA GERUSALEMME)

I

Introduzione

Torquato Tasso è uno de' grandi nostri, che sono scesi fino al volgo, ma, come gli altri grandi, non vi è sceso tutto: diventato popolare, passato a stare il suo nome sulle labbra delle persone meno colte, egli ha perduto una parte della sua personalità, e col tempo per giunta si è ito a poco a poco trasformando. Messi di fronte il Tasso, direi, della tradizione popolare e il Tasso della letteratura, non si riconoscono più, sono come cittadini di due mondi diversi. Codesto non è un fatto strano: di trasformazioni di personaggi la storia è piena, in ogni sua pagina ne mostra una, e non ci vuole l'acume del filosofo per ritrovarne la ragione. Le vedute soggettive sono le prime, la impressione è l' anello che sta a capo della catena delle nostre conoscenze: quando però ci fermiamo alla impressione, alla impressione vergine, e non approfondiamo, meditando, l' og-

getto che c' è davanti, quando lasciamo inerte il nostro raziocinio, esce in campo la fantasia, afferra la impressione e vi lavora sopra a modo suo. Ma il male non sta qui, in questa trasformazione che è un fatto spontaneo: il male sta nel credere che fu tale in realtà il personaggio trasformato, nel correr dietro all' ombra, scambiandola per l' uomo certo. E il Tasso reale, quello della letteratura, è stato tante volte confuso col Tasso della tradizione popolare, alla storia si è innestato il romanzo: di qui un personaggió a doppia faccia, quasi incomprensibile, un Proteo che ti sfugge di mano, quando meno te l' aspetti. Il Tasso (passi la espressione esagerata) è uno degli enimmi in cui s' imbatte lo studioso della nostra letteratura: un enimma come persona, perchè spunta da due correnti che si sono confuse insieme, dalla dotta e dalla popolare. Separare queste due correnti, distinguere l' un Tasso dall' altro, e messo da parte quello della tradizione popolare, rivolgere lo studio sul vero, che la storia, interrogata saggiamente, ci fa conoscere, questa è l' opera del critico. Ê uno degli studj che si devono fare sul Tasso. È dato così conoscere chi egli fu, quale la sua vita, quale il suo mondo; quanta parte ebbero i tempi nella formazione del suo carattere, quanto operarono su di lui le corti de' principi, specie quella degli Estensi, dove visse a lungo.

Uno scrittore non è un punto isolato nella storia della letteratura, si ricongiunge bensì a chi lo precede e a chi lo segue: non trova un campo vergine che aspetti il lavoro del suo braccio, ma un campo già dissodato, dove altri prima di lui hanno seminato largamente; nè poi lo lascia così come l' ha ricevuto, ma all' opera altrui aggiunge la sua, vi fa spuntare nuovi fiori e nuovi frutti. L' originalità, nello stretto senso della parola, è impossibile: c' è sempre qualcosa di vecchio nelle produzioni nuove, esse hanno sempre un addentellato colle altre che sono comparse prima; l' hanno e lo devono avere, altrimenti non si spiegherebbero. Nel caso nostro, il Tasso rientra nel suo secolo, trova un ambiente, che gli regola fino a un certo punto lo sviluppo delle facoltà: conosciuto però l' ambiente, potremmo dire di conoscere una parte di lui e di essere sulla buona via per giungere all' altra, che assai più importante qualifica l' uomo, lo fa essere questo e non quello.

Il Tasso vive in un' età di transizione, tra il cinquecento e il seicento, tra il secolo detto dal Settembrini del paganesimo nell'arte e quello de' gesuiti e della Inquisizione. In mezzo a questa doppia corrente d' idee, a questi due secoli l' un contro l' altro armato, lo troviamo soffermato, come dubbioso di sè stesso: il mondo che se ne va, è quello dove è vissuto gio-

vinetto, è quello a cui il padre suo l' aveva educato, che il buon Bernardo gli aveva fatto vedere nel suo Amadigi, mondo di sogni, di felici errori: il mondo che spunta, è dove è costretto a vivere uomo, è quello che copre di un velo nero il passato e lo maledice. Uomo di un' età di transizione come il Petrarca e il Leopardi, sente entro di sè il contrasto che è nel suo secolo, tra idee che devono tramontare per sempre, e idee a cui è destinata la vita, e quel contrasto gli turba la tranquillità del cuore. Ebbe così il suo carattere una tinta malinconica, e malinconica fu la nota del suo canto, come quella degli altri due poeti: egli però è più vicino al Leopardi che al Petrarca, perchè la malinconia del cantore di Laura fu piuttosto superficiale e non penetrò nella vita.

Il Tasso dà luogo a una doppia serie di studj: l' una concerne la vita, la quale è tra le più intricate e difficili che la letteratura si conosca, l' altra le opere. Quanti si sieno affaticati a portare la luce in alcuni punti oscuri della vita del Tasso, non è qui il luogo di dire: basta aprire per poco il buon libro del Ferrazzi [1] che fa de' diversi saggi biografici una enumerazione completa. Il punto culminante, su cui si è disputato tanto e da tanti e che anche

(1) G. J. Ferrazzi, Torquato Tasso, studj biografici — critici — bibliografici. Bassano 1880.

l' arte medica ha tentato di rischiarare, è la pazzia: l' ospedale di S. Anna, ove per sette anni e quattro mesi visse prigione il povero poeta, chiude il gran secreto. Di questi studj non mi occuperò, tanto più che su talune quistioni non giova tornare, se non nel caso che s' abbiano nuovi documenti storici da mettere avanti. Farò piuttosto un cenno degli studj, a cui dànno luogo le opere.

Un grande scrittore non passa a' posteri con tutto quanto il carico delle sue opere. Molte di esse naufragano per via, e il fondo dove si raccolgono, sono i polverosi scaffali delle biblioteche: solamente poche continuano senza posa a navigare a gonfie vele nel mare del tempo e sfidano impavide le procelle, e sono precisamente quelle dove il genio splende di tutta la sua luce, quelle che sono scese fino al volgo e formano una bella pagina della sua immensa letteratura. Il Tasso è immortale per la Gerusalemme Liberata. Se non avesse composto che le Rime, i Dialoghi, l' Aminta e le altre opere minori, sarebbe uno de' tanti benemeriti delle nostre lettere, intorno a cui lo storico non ha molto da dire. Con ciò non voglio dire che basti del Tasso studiare soltanto la Gerusalemme, e delle altre opere non si debba fare nessun conto. Anche queste meritano uno studio speciale, perchè servono a far intendere meglio l' opera principale, e comple-

tano in certo modo lo scrittore. Non si ha però da capovolgere il Tasso e vedere la testa dove sono i piedi, e i piedi dove è la testa: bisogna a ciascuna sua opera assegnare il posto proprio; e se egli scrisse di filosofia, non bisogna spacciarlo là per là per filosofo e insieme sforzarsi a trovare una grandezza, dove non può esserci che una mediocrità appena. L' ufficio del critico, quando ha tra mano uno scrittore di primo ordine, si è quello di ricercar. subito in lui ciò che lo individua, la parte divina, sto per dire, del suo carattere. Così convien fare a chi si metta a studiare il Tasso. Nel quale sono come due persone, il poeta e l' erudito: l' uno vive ed è immortale; l' altro è già morto, e ove se ne voglia misurare il valore, devesi considerarlo nel suo tempo e paragonarlo a' suoi cotemporanei. La filosofia del Tasso è una filosofia di seconda mano, e nei ventisette dialoghi campeggiano qua e là le dottrine platoniche. si discutono quistioni, che spesso richiamano alla mente del lettore le dispute socratiche. A chi verrebbe in testa di far passare il Tasso per un filosofo? Uno studio sopra i dialoghi sarebbe utilissimo, specialmente quando fosse fatto con lo scopo di ricercare il poeta nel filosofo, di vedere quanta arte sia congiunta a quelle discussioni, come il cuore e la mente di un poeta abbiano data vita a una una materia che per sè stessa ne è poco su-

scettiva. Si potrebbe fare un confronto, alla larga però, tra il Tasso e Platone, e sarebbe tanto di guadagnato, perchè tutti sanno che il filosofo ateniese dispiega qualità poetiche maravigliose, e ci fu chi lo credette autore di un poema.

Nel poeta stesso poi s' hanno a distinguere le parti eterne dalle caduche, i momenti di vera ispirazione, in cui egli scrisse sotto l' impeto del sentimento, dagli altri che rivelano stanchezza e artificio. Il genio di fatto, dice il De Sanctis [1], non è come una moneta che puoi cavar di saccoccia ad ogni tuo bisogno. Poeta di corte, il Tasso dovè tante volte far sonetti e canzoni per semplice incarico, per piacere a questo e a quello, non perchè sentisse qualcosa dentro di sè che lo spingesse a poetare. E nel suo canzoniere si potrebbero sorprendere questi quarti d' ora, iu cui gli era negato il sorriso della musa. La canzone e il sonetto erano diventati luoghi comuni, un esercizio meccanico, a cui applicavano la mano tutti che sapevano accozzare il verbo col nome. Quanti canzonieri si sono scritti! Ma quali son rimasti come monumenti letterarj imperituri? Appena il canzoniere del Petrarca: gli altri sono caduti nell' obblio e tra essi anche quello

(1) De Sanctis, Saggio critico sul Petrarca pag. 21 Napoli 1869.

del nostro Tasso. Egli cantò d' amore e, dopo Dante, ebbe in massimo pregio il Petrarca, il cui canzoniere sapeva tutto a mente. Chi però ne avesse voglia, potrebbe ricercare quanto di petrarchesco ci sia nelle sue liriche. Oltre all' amore, un altro affetto predomina nelle rime del Tasso, il dolore. Che espressione artistica abbia avuto, sarebbe utile indagare: il critico ritroverebbe che esso è rimasto nella sfera dell' individuo, non si è levato a dolore universale, e dal Tasso al Leopardi ci corre molto.

Il Tasso è autore di altre due opere, dell' Aminta e del Torrismondo: questo è un dramma, quello piuttosto un poemetto lirico sotto forma drammatica. Il Torrismondo è una imitazione dell' Edipo di Sofocle: ma quanto rimane al di sotto di quella che è una delle più stupende tragedie dell' antichità! [1] Il Tasso non aveva ingegno tragico, non aveva potenza di sentimenti, da cui hanno vita le situazioni drammatiche, e calzando il coturno, non poteva fare altro che imitare l' antichità classica, di cui era appassionato cultore. Il mondo del Tasso era un mondo essenzialmente lirico, ed apparisce in tutta la sua purezza nell' Aminta, che è una delle gemme della nostra letteratura. L' urto delle passioni violente, la lotta eterna che l'uo-

---

(1) D' Ovidio, Saggi critici (Due tragedie del cinquecento). Napoli 1878.

mo combatte nel mondo, tutto insomma che costituisce la materia del dramma, è qualcosa a cui il nostro poeta non arrivava. Spirito malinconico, amava il delicato, il patetico, voleva piangere, ma di tenerezza.

Ed ora è tempo di venire all'*opus magnum*, di cui il Rinaldo, poema in dodici canti, si può dire un precursore in ordine di tempo e di idee. La Gerusalemme appunto è la tesi principale del mio lavoro; e in questa introduzione destinata a racchiudere (e non so se ci sia riuscito) le generalità del mio tema, non mi occorre dire altro, che ho bisogno del compatimento di chi legge queste pagine, le quali a me pare mostrino abbastanza il lungo studio e il grande amore che m'han fatto cercare il volume del Tasso (1).

(1) Non ho fatto parola delle *Sette giornate del mondo creato*, componimento che, come dice il Rosini, riuscì sempre poco piacevole alla lettura (Tasso, *Il mondo creato*, pag. II. Pisa 1823). Ultima delle opere del Tasso, contiene le opinioni professate dal grande poeta negli estremi anni di sua vita. Comincia egli coll'invocare la Trinità, e seguendo le sacre scritture, ritesse la storia della creazione del mondo: è l'uomo religioso che ricongiunge tutta la vita della natura a Dio, e ne vede la mano potente in quanto avviene sulla terra. D'altra parte, chi vuole esporre la scienza e fare insieme una poesia, si propone, dice il De Sanctis, un problema assurdo; e nel *Mondo creato* la poesia è ridotta a un semplice abbigliamento esteriore. Di questo poema si potrebbero ricercare le fonti, e Benedetto Menzini

nelle sue *Postille* (Tasso, Op. cit., pag. 293) cita alcuni luoghi, dove il nostro poeta imita Vergilio, Ovidio, Dante, Petrarca.

Nemmanco di qualche altra opera del Tasso ho fatto cenno, e in questa nota non posso colmare tutte le lacune. Mi sembra però opportuno notare quel che ha scritto il Canello, paragonando le due Gerusalemmi (Storia della letterat. ital. nel sec. XVI., pag. 153 e seg. Milano 1880), che cioè nella *Conquistata* l' Italia ha una parte più spiccata e importante che non abbia nella *Liberata*, e mentre in questa spira un'aria schiettamente antimperiale, in quella sono frequenti i gloriosi ricordi di Carlomagno, la cui opera è continuata dai Crociati, e abbondanti le lodi di Casa d'Austria e dell' impero. Non posso qui esaminare le osservazioni che l' egregio professore ha fatte intorno alla favola e allo stile della *Gerusalemme Conquistata*, perchè è cosa che richiede lungo discorso.

II

I CRITICI CONTEMPORANEI DEL TASSO

Nella bella raccolta delle opere del Tasso fatta dal prof. Giovanni Rosini ([1]), si contano sei volumi di controversie sul poema della Gerusalemme. A vedere tanti discorsi, tante lettere, tante proposte e risposte, mi sentii sgomentato, e ripensai a quel pio vescovo inglese, che ai dottissimi disputatori di Oxford rispose, aprendo e baciando la Bibbia: ecco il vero. Fui là là per mettere da parte commenti e commentatori, critiche e critici, e tornare a leggere ancora una volta la Gerusalemme, che ti trascina dove non giunge il grido de' pettegoli contemporanei del poeta. Ma i sei volumi mi stavano davanti minacciosi: accanto agli altri che aveva letti con amore e sulle cui pagine era tornato più volte,

(1) Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme poste in migliore ordine, ricorrette sull' edizione fiorentina ed illustrate dal professore Gio. Rosini. Pisa 1821-32.

mi avevano l'aria di nemici, che doveva affrontare, di nemici a' quali, armati come erano di sillogismi inesorabili e di poetiche intransigenti, doveva chieder conto delle mille punture date al nostro poeta. Leonardo Salviati e Bastiano de' Rossi, le due figure antipatiche, congiunte strettamente alla storia de' dolori del Tasso, erano le prime a presentarsi e le ultime a scomparire, e questa compagnia a me pareva insopportabile. Rivedere poi quel mondo luminoso della Gerusalemme, che io avevo visitato e contemplato tanto da vicino colla riverenza, onde si visita e contempla un luogo santo, rivederlo come sommerso da' sofismi di que' che vi avevano disputato su, mal compreso e peggio giudicato, mi sapeva assai male. Sennonchè l' ufficio assuntomi di critico non mi liberava dal fare quelle conoscenze fastidiose, alle quali tanti e tanti avranno senza dubbio rinunciato; m' imponeva anzi di entrare in mezzo a quelle dispute e studiarle alla meglio, perchè, non fosse altro, esse rappresentavano la condizione delle lettere italiane a quel tempo. Furono, se mi è lecito servirmi di una imagine, una tempesta che sconvolse le acque della nostra letteratura, e tutto venne a galla, anche ciò che era destinato a stare perpetuamente sul fondo. Ognuno che la pretendeva a letterato, volle dire la sua parola, spezzare la sua lancia, che non era certo quella di un paladino,

per l' uno o l' altro de' due poeti in quistione; ed ecco uscire in campo uomini ignoti, pieni di pretensione, senz' altro titolo che il comunissimo di academico. Doveva io entrare tra le file di questi combattenti, e vi entrai di mala voglia per uscirne al più presto possibile, subito che li avessi guardati in faccia e ne avessi osservato le armi.

Erano armi assai vecchie, buone a far rumore ma non a ferire; tanto è vero che da' mille colpi tirati al nostro poeta, egli non riportò una ferita sola, ed oggi, se non fosse per la storia, di quelle battaglie non sapremmo nulla, perchè la fama del Tasso si perpetua di generazione in generazione quale è stata sempre. L' arte si era fatta gigante, ma la critica era rimasta bambina.

Chiusi nelle academie, i nostri dotti non avevano più il sentimento dell' arte, e perduti dietro a inezie, a far sonetti, madrigali e canzoni, a cui non era destinato un momento solo di vita, passavano il tempo in un ozio che era come il languore di chi sta per morire. La grande poesia si spegneva in bocca al nostro poeta, quella poesia che prende ispirazione da' grandi fatti, e si rivolge non ad una parte piccolissima della società, ma alla società tutta quanta, che in certe condizioni è capace anche di farsi via nel popolo e di viverci in mezzo. L' età splendida della nostra poesia,

quel lungo periodo che si chiudeva appunto allora col Tasso, diventava un passato, a cui que' dotti già volgevano le spalle per dimenticarlo. E lo dimenticarono di fatto. Sopravvissero i nomi e le opere di que' grandi, come erano sopravvissuti i nomi e le opere degli autori antichi, si citavano, si commentavano, ma tutto finiva qui, e quella che direi trasfusione di spirito, non c'era punto. La letteratura s'era divisa dalla società, era divenuta addirittura un mondo a parte, e se colla società le rimaneva ancora qualche legame, esso era lento, quasi insensibile: il letterato non viveva della vita comune, o meglio della vita comune si dimenticava, quando entrava nella sua repubblica. Dell'unità delle due vite, letteraria e politica, di quell'armonia maravigliosa che ci presentano i bei tempi di Grecia, non c'era stato più esempio al mondo, e tra l'una e l'altra il distacco s'era fatto sempre più profondo.

Ma a' tempi, di cui discorro, in seno allo stesso mondo letterario erano nate delle divisioni, s'erano costituiti tanti piccoli centri che si chiamavano academie, e le città principali d'Italia ne avevano per lo meno una. I nomi che portavano, erano assai curiosi: degli apatisti, degli oziosi, degli umoristi, dei malinconici, dei fantastici, dei negletti, dei gelati e vattene là dicendo. La più importante era l'academia della Crusca, gl'Infarinati formavano

il gran tribunale, che poneva le leggi dello scrivere, e giudicava gli autori con sentenze inappellabili. Quando essi, severi come il Minosse dantesco, ne avvinghiavano uno, la malcapitata anima era costretta a confessare le sue peccata e, minacciata di pena eterna, a farne emenda. Il codice era il Vocabolario della Crusca dove stavano schierate le parole, di cui permettevasi l' uso, scelte dalle opere di pochi fortunati trecentisti; e non è a dire che si potesse invocare l' autorità di qualche altro scrittore a proposito di una parola rejetta, per la quale si dimandava un po' d' ospitalità. Parola e scrittore erano stati già scomunicati, e la sillaba dell' academia, come quella di Dio, non si cancellava. Si capisce che la lingua nostra era venuta a cristallizzarsi, trattavasi nè più nè meno che alla guisa della latina e della greca, per le quali si fa lo scarto degli scrittori e l' autorità di alcuni vale, quella di altri no. Basta per poco leggere una scrittura, fatta secondo le regole della Crusca, per sentirvi subito il puzzo del cadavere, di quel cadavere ch' era diventata la nostra lingua: il periodo freddo, tutto d' un pezzo, complicato ad arte, colle clausole che si corrispondono, ti annoja, ti mostra che ogni vita è finita, il pensiero non si muove più. Lo scrivere italiano era divenuto difficile tanto quanto lo scrivere latino, e quindi un cumulo di grammatiche di dizionarj

di repertorj, da cui era sopraffatta la mente di chi aveva la brutta tentazione di fare il letterato.

Così si voleva la lingua. .Passiamo alla critica della condotta di un' opera, e vediamo come la si faceva allora, come si giudicava un poema, una tragedia o qualsiasi altro lavoro letterario. Anche qui, per dir breve, pedanteria, anche qui un tormentoso letto di Procuste. E il letto di Procuste era la Poetica di Aristotele, codice inesorabile come il Vocabolario della Crusca. Se il filosofo di Stagira avesse potuto prevedere quanti danni avrebbe apportati in tempi sì tardi la sua operetta, intesa male e peggio applicata, l' avrebbe, per rimorso di coscienza, data alle fiamme senza dubbio. Egli aveva distinto i generi letterarj e ne aveva esposto le regole: autorità superiore non c' era, e però a chi voleva fare una tragedia, un poema o che so io, toccava seguire la retorica del gran maestro e non dipartirsene nemmanco di una linea. Un' opera, per logica conseguenza, era più o meno pregevole secondo che più o meno si era attenuto a quelle regole. L' arte divenne un' opera di falsariga, un esercizio da scuola bell' e buono, e il pensiero non fu più libero nella sua creazione.

Gli effetti di quella critica furono tristissimi, e la nostra letteratura ne ha per lungo tempo risentito come di una malattia, che le

aveva già corrotto la parte migliore e troncata la vita nelle più belle manifestazioni. Essa fu sottoposta (mì si conceda la espressione) a un doppio processo di cristallizzazione, nella lingua e nel pensiero, nella forma e nel contenuto; si volle avere e si ebbe il cadavere. Leggi un pajo di pagine de' critici del Tasso, e troverai a ogni piè sospinto che non sanno affermare una cosa sola, anche la più semplice, la più puerile, senza farsi ajutare dal loro Aristotele, a proposito o no: tanto che ti hanno l'aria di uomini che male in gambe sentono il bisogno di sostenersi sulle grucce. Ci vuole la maggior pazienza del mondo per tirare avanti ne' loro scritti, ed io, debbo dire la verità, tante pagine volentieri ho saltate a piè pari, e tante altre ho sorvolate, cogliendo collo sguardo quel pochino di notevole affogato in una farragine spaventevole di parole e citazioni inutili. Citazioni a josa, passi latini e greci a tutto pasto; senti subito che era preceduto il secolo dell'erudizione, e la voglia di abbeverarsi alle fonti antiche rimaneva come un'eredità.

L'arte antica appariva come qualcosa di sacro, e credevasi che la si profanasse, se qualcuno scrivendo, per esempio, un poema, non façesse come Omero aveva fatto, e Aristotele aveva detto. Era però tutto un malinteso. Forse si può dire che dallo studio dell'arte

antica si è cavato più danno che utilità; certo, è per esso che ci è stato un ritardo nello sviluppo dell' arte e tanta parte della nostra letteratura è riuscita una servile imitazione dell' antica. Fu bandita quella qualità precipua che vivifica un' opera d' arte, la spontaneità: volere o non volere, non bisognava mai perdére di vista il modéllo, il pensiero era chiuso in certi limiti, e guai a chi li varcasse di un pollice: come ribelle sarebbe stato scomunicato e messo alla porta. Quella critica fu tutta un malinteso. L' antichità rinata non era stata capita, perchè i nostri dotti erano troppo nuovi a quel mondo, si fermavano appena appena alla superficie, e le profondità non erano scrutate, rimanevano come una conquista de' secoli avvenire. Tante quistioni di critica sono cadute da sè, perchè riposavano su una base falsa, quale era l' intelligenza sbagliata dell' arte antica; e se fosse qui il luogo, citerei degli esempj a conferma. Se si fosse detto a' critici del Tasso che l' Iliade è un raffazzonamento di canti sparsi, è il parto non di un solo, ma di più cervelli, si sarebbero sbalorditi quasi che fosse il terreno mancato loro al di sotto: un modello andava via. E poi l' opera d' arte si sviluppa in un ambiente proprio; dentro c' è qualcosa che la fa essere questa e non quella, la impronta di una fisonomia propria: ha una forma che corrisponde a un con-

tenuto e gli sta attaccata come la pelle al corpo, inseparabili l' una e l' altro. Le forme, a guardar bene, non sono eterne, ma mutano come muta il contenuto, e se l' antichità fece una tragedia e un poema epico, tragedia e poema finirono con lei di essere così e così, di avere quell' impronta speciale. Noi ora guardiamo le cose da un altro punto di vista; c' è tutta una storia di secoli e secoli che pesa sulle nostre spalle, e la concezione della vita, del mondo esteriore è mutata profondamente: volere però il poema di Omero e la tragedia di Eschilo è volere l' assurdo.

E all' assurdo appunto mirava la critica del cinquecento. L' ingegno mediocre piegava la testa e faceva come Aristotele gl'insegnava, nè più nè meno, sicuro di riscuotere applausi; ma l' ingegno superiore, stretto tra que' cancelli, si ribellava, sentiva il bisogno di spaziare in un orizzonte più largo, di elevarsi a un' altezza non tentata, ignota a chi non vedeva più in là del proprio naso. Non sempre però riusciva a vincere il pregiudizio, al quale nemmanco lui a buon conto era estraneo del tutto, a sottrarsi all' ambiente dove spadroneggiava Aristotele: quando poteva accordarsi col filosofo, lo faceva assai volentieri, ma tante volte inconsciamente, spinto da quella forza interna che è il genio, si abbandonava a sè stesso. È in questo abbandono, in questa ribellione a o-

gni regola, che l' ingegno superiore operava maraviglie: si aveva allora il lavoro spontaneo, la vera opera d' arte, frutto d' ispirazione, d'una fantasia accesa e d'un cuore palpitante. Così accadde al nostro poeta che condannato a vivere in un mondo non più poetico, ma critico e d'una critica per giunta barocca e intollerante, seppe talora distrigarsi da quella rete, in cui la pedanteria contemporanea lo aveva involto, e scrivere come gli era dettato dentro.

Alla critica si accompagnava sempre il paragone. Criticare la Gerusalemme significava metterla a confronto col Furioso; e manco male se qui si fosse fatta sosta, ma dalle opere si passava agli autori e la boria di campanile usciva subito in campo. Non è proprio vero che il sentimento dell' arte s' era perduto a quel tempo? E questa critica che consiste in un paragone, e non comprende dove stia realmente la bellezza di un' opera d' arte, si perpetuò in seguito, e Dio sa cosa ci è voltuto per cacciarla di nido, per far capire che il suo era un criterio sbagliato, che un'opera è quella che è, un individuo da non confondersi con altri individui. La Gerusalemme è la Gerusalemme, e il Furioso è il Furioso, due poemi diversi come gl' ingegni degli autori, vivono una vita propria; e appunto perchè hanno una fisonomia speciale, hanno bellezza artistica. Per lungo tempo, intanto, non si è saputo separare l' un

poema dall' altro, quasi fossero gemelli, press' a poco come l' Iliade e l' Odissea; il Tasso non s' intendeva senza metterlo di fronte all' Ariosto. Era un guardare al di fuori e da lontano i due poemi, un pigliarli all' ingrosso, ma se si fosse entrato dentro e si fosse ricercato lo spirito che informa l' uno e quello che informa l' altro, ogni rigoroso paragone sarebbe sembrato impossibile, e la Gerusalemme avrebbe avuto poco a che fare col Furioso. Ma quest' analisi era di là da venire e occorreva ancora del tempo per uscire dagli eterni confronti, da quelle vedute superficiali, per le quali non si coglie mai l' intimo di un autore, quel tanto che lo individua, lo isola da tutti gli altri. Il confronto nasceva appunto da quella che si potrebbe dire miopia de' critici. Due poemi epici soltanto perchè sono tali, presentano delle somiglianze, e il confronto tra la Gerusalemme e il Furioso sta in quanto sono due poemi epici, ma tutto deve finire qui. Que' critici invece stiracchiavano il confronto, ci mettevano più di quello che la veduta superficiale non desse, riavvicinavano cose che nulla hanno a che fare tra sè, per la voglia di dire: buona questa, cattiva quella. Il meglio e il peggio importava loro: fattisi paladini dell'uno o dell'altro poeta, erano lì con tanto d' occhi per ritrovare pregi o difetti, sempre col soccorso di Aristotele, oracolo infallibile, non interrogato mai invano.

Ho citato tante volte Aristotele (tante altre ancora l' avrò a citare); e come va che si adorava Ariosto, autore di un poema che doveva scandalezzare que' critici arrabbiati, devoti allo Stagirita? Come si potevano ritrovare le regole di Aristotele in quel mondo di donne e cavalieri, dove, per usare la felice espressione di un illustre critico, la forza centripeta è assai fiacca, l' unità, la ricercata unità pare che manchi addirittura? La retorica del gran maestro era troppo angusta per contenere il Furioso, che aveva per giunta un peccato di origine, lavoro semplicemente artistico, uno scherzo o, come vuolsi dicesse il cardinale Ippolito, una corbelleria. (1) Destituito d' unità, destituito di scopo morale doveva parere per lo meno un' eresia a' critici contemporanei del Tasso; ma la fama dell' Ariosto giungeva loro solida, come una colonna di porfido che l' urto de' venti non riesce ad atterrare. Come si adorava Dante, si adorava Lodovico: amendue i poemi, la Divina Commedia e il Furioso, uscivano dalle regole d' Aristotele. Fortunato l' Ariosto che ebbe a scrivere la sua opera quando la pedanteria era lontano un buon pezzo e

(1) La nota domanda che il cardinale Ippolito avrebbe fatta all' Ariosto, è stata dimostrata del tutto assurda. Vedi G. Campori, Notizie per la vita di L. Ariosto. Modena 1871, pag. 54.

il letto di Procuste non s' era impiantato ancora! Guai se fosse venuto al mondo trent' anni dopo! La nostra letteratura forse e senza forse conterebbe un' altra vittima di quel tiranno che tutti conoscono.

Fatte queste osservazioni generali, passo alla quistione di fatto, all' esame delle controversie. Non ti aspettare che te le riassuma a una a una: io sotto tanto peso cadrei sfilato, e tu perderesti la pazienza a seguirmi. Se poi sei curioso e vuoi a ogni costo sfidare quel nemico terribile che è la noja, sappi che monsignor Fontanini nel capo XI del suo Aminta difeso, il Crescimbeni nella Storia della volgare poesia, il Serassi nella Vita del Tasso narrarono diffusamente la storia delle controversie, e a queste opere volentieri ti rimando. Io toccherò i punti principali.

Il Paride della malaugurata contesa fu Cammillo Pellegrino, e il pomo un suo dialogo intitolato il *Caraffa* ovvero dell'Epica poesia. Pubblicato dal Sermartelli in Firenze nel 1584, turbò l' olimpico senato degli Infarinati, e uno di essi, Leonardo Salviati, uomo di molte lettere, come dice il Rosini, rispose per tutti con una Stacciata [1]. Ma cosa aveva detto il Pellegrino nel suo dialogo? Vediamo.

---

(1) Il Guasti in un suo scritto intitolato *La Crusca e il Tasso* (Vol. IV delle Lettere del Tasso, pag. XI Napoli 1856)

Si fanno lì a discutere intorno alla poesia epica il Caraffa principe di Stigliano e il signor Giovan Battista Attendolo. Esce in campo, non ricordo più come, l' Amadigi e poi il Furioso insieme all' Innamorato e al Morgante, e poi finalmente la Gerusalemme. Al Caraffa non sembra che l' Amadigi possa dirsi un poema epico, ordito com' è sopra una storia del tutto vana e pieno di digressioni lontane in tutto dalla prima azione. Aristotele aveva prescritto altrimenti, e il povero Bernardo è un ribelle bell' e buono. Attendolo che a principio mostra di aver naso più fine del principe, osserva che Aristotele non scarta dalla poesia le azioni destituite di fondamento storico, perchè loda la tragedia di Agatone intitolata *il Fiore,* il cui soggetto co' nomi delle persone fu tutto finto dall' ingegno dell' autore. E qui i due interlocutori pigliano a ragionare sulla invenzione e sulla imitazione: sono poche cose che dicono, ed io non mi ci fermo, sospinto dalla via lunga. Incolpato Bernardo Tasso di non aver te-

---

dimostra che l' academia non prese parte alle contese, ma le riguardò « nate tra alcuni academici privatamente e il Tasso », come scrisse a Tommasso Costo l' Ammazzerato academico (Giovanni Rondinelli). Gli academici dichiararono collegialmente « che non atteneva all' Academia della Crusca quello che scrisse il cavaliere Salviati come privato gentiluomo, e da sè », quando venne fuori l' *Anticrusca* di Paolo Beni (Padova 1613).

nuta la favola di una sola azione, Attendolo non può e non vuole difenderlo col servirsi di quel che han detto alcuni, che cioè la volgar poesia non ha come serva da sottoporre il collo al giogo della greca e della latina. Padronissimo il poeta di ritrovar col proprio ingegno « nuove favole, nuovi concetti di sentenza, nuovi modi di dire, con nuovi ornamenti di locuzione », [1] ma non ha da varcare i termini dell' arte osservata da' migliori e comune a tutte le lingue. Bernardo, non c' è che dire, da questa parte è spacciato, e insieme a lui anche l' Ariosto che si trova di avere addosso lo stesso peccato. La perfezione dell' epopea richiede che « da una sola azione si formi un sol corpo, il quale, come vuole Aristotele, sia tale che possa comprendersi in una sola vista. » [2] Que' due invece formarono « un mostro di più capi e di diverse membra non ordinate che l'intelletto si stanca in considerarle, nè può capirle in una sola speculazione, non avendo elle dipendenza da un solo principio, che abbia il suo mezzo e il suo fine. » [3] Commenti non ci bisognano: basta ciò che ho detto parecchie pagine dietro. L' Amadigi, osservo semplicemente, è stato dimen-

(1) Controversie sulla Gerusalemme. Tomo I., pag. 13 Pisa 1827.

(2) Controversie sulla Gerusalemme. Tomo I., pag. 80.

(3) Op. cit. Tomo I., pag. 80.

ticato per altre ragioni che non sieno quelle addotte dal nostro Attendolo; ma nel Furioso quel disordine che non è se non apparente e in fondo è ordine, è un pregio non un difetto, quel moto vorticoso e incessante costituisce la maggior bellezza artistica del poema. Dalle premesse dell' Attendolo era facile cavare un' altra conseguenza, e il Caraffa la cava. Torquato Tasso per aver ordito il suo epico poema colle vere regole insegnate da Aristotele ed approvate da' poeti greci e latini, è più poeta che Bernardo e l' Ariosto non sieno, e degno però di maggior lode. Era codesta una logica conseguenza, ma l' Attendolo cerca a principio di rendere meno aspro il giudizio sfavorevole sull' Ariosto, prevedendo che avrebbe fatto salire la mostarda al naso a parecchi, per usare una frase d' allora. La fama dell' Ariosto sparsa per ogni dove, la popolarità che aveva acquistata il Furioso, il gran diletto che si cavava a leggerlo, erano argomenti formidabili contro le conclusioni del critico, che aveva Aristotele dalla sua parte. L' Attendolo esce in un paragone: rassomiglia il Furioso e la Gerusalemme a due palazzi, l' uno fatto sopra falso modello, ma fornito da vantaggio di superbissime sale, di camere, di logge e di finestre fregiate ed adorne in apparenza di marmi africani e greci e ricco per tutto d' oro e d'azzurro; l' altro di non tanta grandezza, ma

colle sue misure e proporzioni d'architettura e adorno, secondo il convenevole, di veri fregi e colori. Il paragone però finisce per non quadrare molto al Caraffa, che scorge subito nel suo amico una passioncella mal celata pel Tasso, vuole un' analisi minuta de' difetti del Furioso per capacitarsi che esso sia un poema inferiore alla Gerusalemme. L' Attendolo lo serve per bene, perchè ajutato da Aristotele che ha sulla punta delle dita, gli sfila i difetti a uno a uno, cominciando da capo, dal titolo. Aristotele prescrive così e così, Ariosto fa diversamente, dunque Ariosto sbaglia e merita biasimo: è il sillogismo che si ripete perpetuamente, è il ritornello nojoso a cui si riduce tutta quella critica barocca. La conclusione è che il Tasso avanza l' Ariosto nella favola nel costume o nella locuzione, e l' Ariosto avanza il Tasso nella sentenza. Ma il critico si trovava di aver concluso diversamente da quello che pensava la comune dei lettori, e il Caraffa domanda (con una certa ironia, vorremmo, ma probabilmente nelle sue parole non ce n' era punta): credete che col tempo il mondo, che stima altrimenti, si avveda di questa verità? La risposta che dà Attendolo ti sorprende, e il dialogo destinato a mostrare il Tasso superiore all'Ariosto finisce colle lodi di questo, e mentre a Lodovico si concede una gloria certa e reale, pel Tasso se ne riserba una assai incer-

ta, quella di un futuro lontanissimo, quando la lingua nostra non sarà più parlata e diventerà una mummia da museo come la latina. Oh! allora, dice il critico, finirà l'incantesimo dell'Ariosto; il volgo presso il quale egli ha trovato il suo favore, non lo capirà più, e la gente dotta scorgendo in lui il violatore delle leggi aristoteliche, lo terrà in poco o niun conto. Ed il Caraffa colla sua bonomia, col suo buon senso rintuzza le sottigliezze del dotto amico, e gli risponde come avremmo risposto io tu e tanti altri: basta all'Ariosto che oggi nella bocca de' più degli uomini abbia maggior grido del Tasso. L'avvenire è noto a Dio solo. Egli vive e vivrà glorioso e gli vien dato il nome di poeta non solo dalla moltitudine, ma da' professori di buone lettere.

Questo è il dialogo del Pellegrino. Tutta la critica si può ridurre a un sillogismo, la cui premessa maggiore è un sofisma, che allora appariva una verità incontestabile.

Il Pellegrino aveva sfrondata la corona di alloro, di cui era cinta la testa di Lodovico, e gli adoratori dell'Omero ferrarese punti nell'onore sorsero alla vendetta. Fu acerba; Leonardo Salviati, come ho già detto, scrisse delle note al dialogo del Caraffa e ribattè a una a una le asserzioni dell'Attendolo. Non piacquero i modi garbati, la critica da galantuomo, e il povero Tasso divenne bersaglio di maldicenze e vil-

lanie senza fine. E che colpa aveva lui, se al Pellegrino era venuto in testa di preporlo al-l' Ariosto? Che colpa il padre suo per meritare quello strazio? A leggere quelle sottigliezze sulla invenzione, la imitazione e simili fondamenti, come dicevano, d' ogni poesia e dell' epica per conseguenza, ti viene il capogiro, non ti ci raccapezzi più, e a tanta miseria letteraria un senso di compassione ti si desta nell' animo. Aristotele (è proprio curioso) doveva servire agli uni e agli altri, ai difensori dell' Ariosto e ai difensori del Tasso, e però la sua Poetica, stiracchiata di qua e di là, era l' arma incantata che doveva ferire e sanare. Al Tasso dispiacque soprattutto che s' era profanata la santa memoria di suo padre; credette dovere di buon figliuolo di difenderlo e scrisse l' Apologia, che aggiunse nuova esca al fuoco.

Comincia, come Socrate nell' Apologia platonica; pare anzi che abbia avuto avanti quel modello, ma gli manca la fine ironia, onde il vecchio filosofo schernisce i suoi avversarj, quella serenità olimpica che solleva l' uomo sopra le miserie di questa vita. Suo padre gli si è aggrandito davanti, l' Amadigi è per lui un poema che sta a pari del Furioso, al di sopra certo del Morgante e dell' Innamorato. L' amore paterno gli aveva posto le traveggole. Non c' è però da maravigliarsi troppo, se con tanta facilità s' innalzavano e abbassavano gli autori,

perchè una critica che pativa di miopia, sbagliata anche nelle sue corte vedute, non poteva dare frutti migliori. Difeso che ha l' Amadigi a modo suo e confrontato minutamente l' amore di Alidoro e Mirinda con quello di Ruggiero e Bradamante, il Tasso si fa a rispondere punto per punto alla Stacciata dell'Infarinato con una sottigliezza che finisce per stancarti. Di nuovo in campo l'invenzione, l'imitazione e la favola del poema (latinamente detta argomentazione), ed io volentieri salto a piè pari codeste disquisizioni filosofiche che non importano punto. Torna pure l' unità, e qui il Tasso rispondendo all' Infarinato che l' aveva voluto per forza ritrovare nel Furioso, cita le parole stesse dell' Ariosto (Canto II ott. 30)

. . . varie fila a varie tele
Uopo mi son che tutte ordire intendo ,

e soggiunge che nessuno vide mai di più tele farsi una tela. Questo è giusto; ma anche destituito dell' unità voluta da Aristotele, scapita in bellezza il poema? Ma poniamo mente a ciò che tocca da vicino la Gerusalemme. Un'osservazione dell'Infarinato mostra assai bene quanto fosse ottuso il sentimento dell' arte a quel tempo. Eccola. « Ma chi volesse anche vederla più fil filo eziandio nel Goffredo [1] così ste-

(1) Questo era il titolo che portava prima la Gerusalemme.

rile così smunto poema, saranno di queste o di peggiori cose, senza bisogno della favola. Ma qual può esser peggior di quella, che del continuo accompagna l'argomento di quel poema, se però poema dir si potesse; cioè l'imbrattar istoria pia con sozzure di vizj carnali e omicidj in persone di cristiani e amici e sì fatti? E ad uomini celebri di santità di vita e onorati di fama di martirio attribuire affetti, peccati immondi, infino allo innamorarsi di Saracine, e per esse volersi uccidere e aver mutata religione? » [1] Il Tasso risponde, colla sua filosofia, in un modo, siamo sinceri, che ci soddisfa assai poco; adduce sì delle ragioni a discolpa, ma è il caso di dire che il critico non intende gran fatto il poeta, e quel mondo uscito dalle sue mani egli lo guarda, come lo guardano i suoi contemporanei. Socrate non aveva torto, quando diceva nella sua apologia che i poeti fanno ciò che fanno non per sapienza, ma per una cotal natura ed entusiasmo [2] come i vaticinanti. C'era poi una certa mania filosofica, non si voleva nulla affermare senza farsi ajutare da questo o quel filosofo; e il nostro poeta incolpato di aver dato posto nell' esercito a malvagi e traditori, risponde che l' esercito è come una città, la quale, fu sentenza di famosi filosofi,

(1) Controversie sulla Gerusalemme Tomo II., pag. 200.

(2) Plat. Apol. VII. φύσει καὶ ἐνθουσιάζοντες

contiene i buoni e i cattivi. Dio mio, e ci volevano proprio i filosofi? Si difende in seguito il Tasso da varie accuse dell'Infarinato che riguardano il costume de' personaggi, e per costume s' intendeva allora il carattere morale, l' ἦθος aristotelico, che doveva essere così e così, buono sempre, meno quando la necessità lo comandava reo. Passando in ultimo alla locuzione, cerca cansare le botte più violente che gli sono tirate.

Nell' Apologia il Tasso aveva fin da principio riconosciuto i grandi meriti dell' Ariosto, sicuro che con questa esplicita dichiarazione avrebbe in certo modo calmato l' ira degli avversarj; ma questa scoppiò ancor più violenta. Comparve una seconda Stacciata, nella quale la Gerusalemme è paragonata ad una fabbrica che « altra forma non abbia ed altro in breve non sia che un semplice dormentorio di frati ». [1] L'Amadigi era di nuovo gittato a terra senza pietà, la difesa garbata che aveva fatta di sè il nostro poeta, rintuzzata con asprezza e sofisticherie senza fine, Aristotile sempre in ballo, tempestato da interpretazioni insulse e male a proposito. Un buon uomo, il medico Guastavini, replicò a questa seconda Stacciata, ma gli rispose il Pescetti. Il Pellegrino, prima cagione dell' arrabbiata polemica, avrebbe dovuto combat-

(1) Controversie sulla Gerusalemme. Tomo II., pag. 179.

tere tra le prime file senza posa, ma si mostrò invece calmo e per giunta galantuomo, e quando difese il suo dialogo contro le censure de' critici, seppe servirsi di modi tanto garbati che essi n' ebbero ad arrossire. Scomparve lui dalla lotta, si fecero avanti altri, parecchi a difendere il Tasso, come il Lombardelli, l' Ottonelli e Niccolò degli Oddi. Difese e offese si riconoscono tutte per la loro impronta comune, che è una pedanteria che t' uccide, hanno tutte una fisonomia ributtante: basta leggerne una per essere in grado di dare un giudizio anche sulle altre.

Il Lombardelli riduce a sedici i falli notati nella Gerusalemme. Eccoli. 1° La Gerusalemme Liberata è mera istoria senza favola. 2° È imbrattata di sozzure, di vizj carnali, di omicidj, di affetti e di peccati in uomini santi e martiri 3° È un poema sproporzionato stretto povero smunto sterile asciutto nojoso e spiacevole. 4° È privo d' invenzioni maravigliose. 5° È oscuro oltre modo per lo stil laconico distorto sforzato inusitato ed aspro, onde non può essere inteso dall' universale. 6° È di favella troppo culta e massime nelle persone rozze e innamorate. 7° È una mistura di voci e guise latine pedantesche straniere lombarde nuove composte improprie appiastricciate e rendenti suoni da far ridere. 8° I versi sono aspri e saltellanti ed espressivi della sonata del trentuno. 9° Potrebbe avere

locuzione più chiara e florida. 10° Non è efficace nella sentenza. 11° Ha voluto gareggiare coll' Ariosto col Poliziano e con Dante, ma l' ha perduta con tutti. 12° Nel muovere gli affetti è infelice senza imitazione asciutto sforzato freddo inetto e stiracchiato. 13° Nelle comparazioni è basso e pedantesco. 14° Potrebbe aver costumi migliori 15° Vi è anticipata l' età di Rinaldo e vi son de' falli di memoria 16° Non sarà imitato mai: si dimenticherà in breve tempo, e, ove mancasse la favella, non potrebbe risorgere.

Se pur ti dà l' animo, seguiamo insieme il nostro critico nella discussione di qualcuna di queste proposizioni, le quali, sia detto dal bel principio, s' hanno a dimostrare tutte false, tutte sofismi. A questo modo ci faremo sempre più addentro nella critica di que' tempi.

La prima proposizione è capitale, perchè se fosse vera, dice il Lombardelli, ogni disputa sarebbe finita, e il Tasso avrebbe gittato il tempo a comporre la Gerusalemme. Ma, grazie a Dio, è falsa. Il ragionamento del brav' uomo è assai lungo e nojoso anche assai, quasi fosse quella una tesi di filosofia che avesse già tormentati i cervelli di molti male avventurati mortali. Pianta due definizioni, una della storia e l' altra della favola, che devono servire da premessa maggiore del sillogismo. La critica si faceva proprio così, a sillogismi: era una cri-

tica a priori, era il vecchio metodo di ragionare, perchè il nuovo, lo sperimentale cioè, che muove dall' a posteriori, dal fatto, poteva dirsi ancor di là da venire. Dopo avere a lungo discorso delle diverse favole, il nostro critico, quando Dio vuole, afferma che la Gerusalemme è una favola fondata sul vero e sul verosimile, e ne fa un' esposizione. Alla stessa conclusione si poteva scendere senza ragionar tanto, senza tenersi Aristotele a fianco, ma co' semplici dati di fatto; la filosofia speculativa c'entrava questa volta come il cavolo a merenda, e qualcosa di più positivo ci avrebbe, non fosse altro, stancato meno. La seconda proposizione, che la Gerusalemme è imbrattata di omicidj e di vizj carnali in martiri e santi, fa a pugni con la prima, perchè se il poema è storia imbrattata, non è più vera storia. A non contar la contradizione, Rinaldo ammazza Gernardo e seguita Armida, ma si ravvede si emenda e fa penitenza. Tancredi s' innamora di una saracina e la cerca, ma poi, feritala a morte, la battezza, e que' tanti che han seguito Armida, son tornati a combattere da valorosi sotto le sante bandiere. Insomma non c' è peccato che non sia emendato: è la storia dell'uomo che si ripete, un cadere e un risorgere. E poi eran tutti santi, tutti martiri quelli che seguirono il pio Buglione? Questa volta, sia benedetto il cielo, il Lombardelli ha smesso ogni

speculazione filosofica, e me ne maraviglio, perchè il tema si prestava, ed altri critici a questo proposito ne fanno da empire le tasche. Nella proposizione dodicesima, a cui salto, il Tasso è incolpato di essere infelice negli affetti. Il critico comincia con un secco dilemma: o egli non aveva attitudine a muovere gli affetti, o gli mancava l'arte. Non gli poteva mancare l'arte, perchè non solo aveva studiato le scienze che trattano i movimenti dell'animo o per conoscerli e moderarli, come la filosofia, o per muoverli, come la retorica, ma anche aveva praticato le corti e girato diversi paesi. Codesto (dicasi in parentesi) è un ragionamento che non regge a martello. Quanti altri che avevano studiato, come lui, filosofia e retorica, ed erano stati, come lui, cortigiani, ci provano che l'arte non scaturisce da queste fonti, è qualcosa che non s'apprende a nessuna scuola! Che la natura poi non avesse al Tasso negato l'attitudine, sono lì anche gli altri suoi scritti a provarlo, i dialoghi, i poemi lirici, l'Aminta. Dunque la Gerusalemme non può essere un poema freddo. Inoltre il Tasso non doveva muovere gli affetti altrimenti da quel che egli ha fatto, perchè cristiano indirizza il poema a cristiani. « Chè (sono le parole del critico) non meriterebbe lode, se facesse grande strepito e inducesse gran pianti o soverchio dolore in qualsivoglia maggiore avversità . . . , perchè

non fu mai nazione, anzi nè collegio di gran filosofi, anzi nè particolar sapiente che intendesse la provvidenza divina come l' intendono comunemente i cristiani, che il male reputano bene, quando viene da Dio. » [1] È una buona osservazione, un oasi in mezzo al deserto, ed io mi son ricordato di quelle stupende pagine dello Zumbini, dove a proposito del Manzoni e del Bunyan fa toccar con mano i limiti dell'arte cristiana. [2]

Quando ferveva questa lotta, e proprio nel 1590, il Galilei, giovane a ventisei anni, era lettore nello Studio di Pisa. Nella mente gli erano freschi gli studj letterarj, di cui, come dice egli stesso, si piaceva moltissimo; e si sentì come trascinato a scrivere, tanto più che si trattava di difendere il suo poeta prediletto, che sapeva quasi tutto a mente. Scrisse, ma le sue *Considerazioni* non varcarono la soglia del gabinetto da studio, e forse le avremmo ignorate per sempre, se il Serassi non avesse avuto la ventura di trovarne il manoscritto in una pubblica biblioteca. [3] Si dovette aspetta-

---

(1) Controversie sulla Gerusalemme. Tomo II., pag. 53.

(2) Zumbini, Saggi critici pag. 182 e seguenti Napoli 1876.

(3) Oggi si è dubitato se fossero veramente del Galilei quelle considerazioni, ed autore del dubbio è un valoroso letterato romano, l' ab. Luigi Maria Rezzi (V. Atti dell'Academia pontificia de' nuovi Lincei, A. V.. sess. I del 28 dic. 1851). Il prof. E. Albèri ne sostiene invece l' autenticità.

re la morte dello scopritore per vederne la pubblicazione, perchè le censure del Galilei gli sapevano male e temeva non avessero a pregiudicare troppo il suo Tasso, di cui con tanto amore aveva scritto la vita.

È quella del Galilei una critica positiva. Aristotele per buona fortuna è scomparso, non si parla più di unità, d' invenzione, d' imitazione, di favola; quel repertorio vecchio è messo da parte come un cencio che non serve più. Siamo scesi a uu' analisi minuta, al particolare, alla frase e alla parola, e già nel giovane critico si scorge l' uomo che dovrà escogitare il nuovo metodo, quello che farà miracoli applicato che sia a ogni ramo dello scibile. Le idee generali, quell' eterno a priori, quella premessa maggiore immobile, tiranna invincibile, non ci sono più; il processo é capovolto e quel che era prima punto di partenza, diviene punto d' arrivo, dal particolare cioè si va al generale. Le osservazioni del Galilei cadono quasi tutte sulla parte tecnica, sulla lingua e sullo stile, quasi tutte di una sottigliezza che ti sorprende. E da prima gli pare che povera sia la vena del Tasso e poveri i concetti, e però una spezzatura frequentissima, un empiere le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione colle cose dette e da dirsi. Lo stile del Tasso è intarsiato. Non manca una certa prolissità, un accumularsi di proposizioni

a proposizioni, di epiteti a epiteti che gonfiano il periodo e gli tolgono tanta parte di chiarezza. I vocaboli non sono sempre di buona lega, non sempre rispondono all' idea che pur vorrebbe l' autore esprimere. Tante volte essi sono così intralciati, che si stenta a raccapezzarne la costruzione. E qui il Galilei dà una buona scudisciata al pedante che fermato su quell' ancora che *verba transposita non mutant sensum*, non fa conto degli scogli; anzi gli par tanto più bello l' artifizio, quanto più c' è di oscurità. Frequenti sono le attillature, que' scambietti che piacciono assai ai giovani, mentre ammirano l' artificio, col quale quelle rispondenze si vanno intrecciando. Sono notati i concettini, de' quali il poeta si compiace tanto che per darvi appicco falsa intere situazioni; e poi certe sconvenienze, per cui è assurdo quel che egli vuol far credere. Dispiace al Galilei quella forbitezza, onde fa parlare il pastore d' Erminia, quel parlare, come egli dice, in punta di forchetta, che guasta il verosimile. Altre non poche osservazioni ci sono, nelle quali, come in quelle già notate, il critico non è sempre garbato, ma si compiace non di rado di scagliare al poeta il frizzo, di fargli un pò d' ironia addosso e qualche volta di regalargli un brutto appellativo. Non tutto però trova a biasimare, e certe bellezze riconosce anche lui e le addita volentieri. Sennonchè è vero

che un progresso c' è nella critica del Galilei e le sue non molte pagine valgono meglio de' volumoni degli altri, è vero che è fatta con buon senso e sottigliezza (forse troppa), ma non è tutta la critica e la Gerusalemme aspetta ancora il suo giudice coscienzioso. Il criterio è angusto, la voglia di biasimare turba la serenità del critico, l' ambiente è poco atto alla ricerca del vero, pieno com' è di pregiudizj. C' è una parte della Gerusalemme che sfugge alla critica del Galilei, la parte vitale, quella che la fa parere bella anche agli stranieri, quel mondo dove pur sono tante creature che l'arte incarna e fa vivere. L' intimo del poeta, il divino come si può cogliere con un critica monca, che non esce dalla parola e dalla frase? Anche il Galilei ha il torto di aver paragonato la Gerusalemme al Furioso: ad ogni bruttezza che trova nell' una, contrappone, con quanta compiacenza non so esprimere, una bellezza dell' altro. Ora dice che l' Ariosto non avrebbe scritto così, ora che avrebbe fatto un verso migliore di quello del Tasso, e in altri luoghi altre cose. L' Ariosto è il modello insuperato e insuperabile.

Questi i critici del Tasso. La loro critica somiglia a una bolla di sapone: toccata, scoppia e torna ad essere una goccia d' acqua. Di tanti discorsi di tante lettere di tante proposte e risposte oggi si è perduta la memoria, il

mondo più non ne ragiona, e chi ne vuol saper qualcosa, deve ricorrere alle biblioteche, dove que' volumi giacciono polverosi, condannati all' obblio.

Se le mie pagine, o lettore, non sono riuscite quali tu te le aspettavi, almeno mandami buona la fatica che mi son costate.

III

La Gerusalemme Liberata

Nello studio sopra i critici della Gerusalemme abbiam veduto alla meglio come s' intendesse a' tempi del Tasso il poema epico, come si giudicasse e in quale cerchia angusta il poeta fosse chiuso. La poetica d' Aristotele era diventata un codice di leggi inesorabili, alle quali lo scrittore piegava il capo di buon animo come ad una necessità: se non giova nelle fata dar di cozzo, molto meno giovava dar di cozzo in Aristotele. Il Tasso trovò una scuola poetica generalmente ammessa, donde non seppe uscire del tutto: a lui successe quel che era già successo ad altri grandi poeti, come Dante e il Petrarca. Sennonchè l' ingegno mediocre rimane, quasi direi, assorbito dall' ambiente, e chiuso dalle catene di una scuola, non ha la potenza di muoversi e far qualcosa da sè; ma l' ingegno superiore può rassomigliarsi al gigante dell' Ariosto che caduto nella rete di fer-

ro pur camminava e muoveva le braccia. Il genio trova sempre la sua via, fa sempre scintillare un raggio della sua luce. Dante e il Petrarca uscirono dalla schiera volgare de' rimatori del tempo e si sollevarono ad un' altezza non raggiunta mai: il Tasso dimenticò a quando a quando il suo Aristotele e scrisse pagine di arte immortali. L' opera del critico sta appunto nel distinguere nella Gerusalemme la parte vecchia e morta, quella che fu dettata auspice Aristotele, e la nuova ed eterna che fu prodotto spontaneo del genio; nel distinguere cioè il doppio Tasso, quello della scuola comune che può confondersi con qualunque altro poeta, e quello che ha una fisonomia propria. In ogni opera d' arte c' è sempre qualcosa che lo scrittore deve o al suo tempo o a chi l'ha preceduto, qualcosa che ha attinto da quella ricchezza immensa che è come l' eredità perpetua delle generazioni: ma di costa c' è una parte che l' autore deve a sè stesso, al suo genio. Quanto più questa seconda parte sorpassa la prima in quantità ed eccellenza, tanto più l' autore è originale e si solleva alla schiera degli spiriti eletti, a cui le generazioni che passano, appuntano il loro sguardo pieno di riverenza ed ammirazione. Il Tasso, dicasi sin dal bel principio, non dispiegò una potenza creativa, come per esempio Omero e Dante; anzi ciò che ha inventato lui è poco, molto invece ciò che

deve allo studio amoroso di altri poeti. Le imitazioni nella Gerusalemme sono infinite: Omero, Vergilio, Lucano, Dante, Petrarca si sentono a ogni piè sospinto, più i tre primi, meno i due ultimi; Vergilio sopra tutto si può dire che fu *lo suo maestro e' l suo autore.* Il mondo epico era un mondo sfruttato, quando scriveva il Tasso, e se la Gerusalemme difetta di creazioni nuove, la colpa poi non s' ha a dare tutta all' autore: erano le condizioni letterarie che portavano così, e l' epopea, genere vecchio e stravecchio, aveva una lunga storia. Chi si fa ad analizzare la Gerusalemme, a ricercarne tutto ciò che non è invenzione del poeta, e si ferma qui, a quest' analisi sola, non è al caso di apprezzarla, come si conviene; anzi per lui essa finirebbe per essere uno di que' tanti poemi, di cui più non si parla, già morti e sepolti. Circola però in mezzo a quel mondo vecchio una vita nuova che in alcune parti splende più e meno altrove, una vita che quasi sempre è riuscita a trasformare gli elementi presi di qua e di là, le membra sparse che si presentano al critico sotto il suo coltello anatomico. Non basta l' analisi: bisogna bensì guardare la Gerusalemme anche nel suo insieme, nel suo organismo tutto quanto per averne una giusta idea e farne giusto giudizio.

Ma prima di correre tanto avanti, ci tocca

fare un passo indietro ed assistere, come meglio sia possibile, alla nascita del poema.

Un' opera d' arte non è frutto soltanto della fantasia e del sentimento, c' entra sibbene in parte (piccola è vero) un' altra facoltà, la ragione o razioncinio che si voglia dire: insomma nell' opera d' arte si specchia tutto l' uomo. Intendo con ciò che il poeta muove anch' egli, quando scrive, da certi concetti che non hanno a che fare con l' arte; sotto alla sua poesia si ritrova una base, quasi direi, scientifica. Pel Tasso la poesia aveva uno scopo diretto, senza del quale sarebbe stata un' arte vuota, inutile, immeritevole che attorno ci si affaticasse l' ingegno dell' uomo. La sua in fondo era una concezione platonica: non l'arte per l'arte, ma l'arte per la vita. Non il diletto, non l'esaltazione dell'animo, ma l'amore alla virtù, il miglioramento de' costumi è il fine dell' arte: il diletto e l' esaltazione ci sieno, ma come semplici mezzi. La poesia deve condire il vero in molli versi, porgerne il vaso amaro asperso di soave liquore a quell' egro fanciullo che è l' uomo. In un punto de' suoi *Discorsi* sopra il poema eroico dice il Tasso che non gli pareva degna di disprezzo l' opinione di Massimo Tirio, il quale volle che la filosofia e la poesia fossero una cosa doppia di nome, ma di semplice sostanza; e però definì la poesia una filosofia antica di tempo, di suono numerosa, d' argomen-

ti favolosa. [1] Se tirassimo alle ultime conseguenze il principio onde il nostro poeta muoveva, la poesia si ridurrebbe a una mera forma destinata ad essere la veste di certe idee, un'allegoria bella e buona. E appunto a queste conseguenze scese lui stesso, quando volle che la sua Gerusalemme fosse considerata un poema allegorico come la Divina Commedia. Per buona fortuna codesta veduta allegorica fu posteriore alla composizione del poema, niente altro che una stiracchiatura capricciosa: guai se il poeta si fosse messo a scriverlo proprio con sì fatta intenzione! Chiuso nella rete di ferro, egli non aveva l' ingegno di Dante per fare miracoli, non poteva avere, come Dante, que' momenti di abbandono, in cui dimentico dell'allegoria il genio si trova dirimpetto all'opera sua e irradia di luce maravigliosa le sue creature immortali. L' allegoria era stata la forma predominante nel medio evo: ma al tempo del Tasso era già morta da lunga pezza, non aveva più ragione di esistere, nè allora nè poi, ripudiata dall' arte che vedeva in essa un elemento deleterio. Ad ogni modo quel che s' ha a notare è che se il Tasso non scrisse la Gerusalemme coll'intenzione di fare un poema allegorico, la scrisse con in capo certe idee in-

---

(1) Tasso, Discorsi. Tomo II., pag. 17. Pisa 1823.

torno alla poesia che qualche influenza dovevano esercitare, ed esercitarono di fatto.

D' altro canto i discorsi sul poema eroico ci fanno ben capire da quali leggi il Tasso credeva fosse esso governato, quale ne dovesse essere lo scopo, quale l' intera struttura; tanto più che li scrisse molti anni prima che ripigliasse la Gerusalemme interrotta nel terzo o quarto canto. Come si vede, il nostro poeta si messe all' opera con una poetica già determinata nelle sue minime parti e potrebbe paragonarsi a un viaggiatore che muove per una contrada, di cui conosce a menadito la topografia. Sono i discorsi un intero trattato sotto la guida di Aristotele: vi si agitano mille quistioni filosofiche più o meno sottili e strane talora tanto che ti pare d' essere tra le unghie di uno scolastico del medio evo, vi si accumulano minutezze sopra minutezze; e dopo la lettura ti maravigli teco stesso come mai dall' autore di quelle nojosissime pagine sia stata scritta nientemeno che la Gerusalemme Liberata. Davanti al critico o meglio al filosofo scolastico che t' imbandisce sminuzzata in mille commenti la poetica dello Stagirita, il poeta scompare del tutto, ti sembra un' altra persona che debba ignorare tante sofisticherie.

Tolgo qua e là delle frasi, su cui ci fermeremo alquanto. In un punto dice: « al poeta eroico si convien fare il suo fondamento nel

vero. » [1] In un altro: « dee l' argomento del poema epico esser derivato da vera istoria e non da falsa religione. » [2] In un altro: « l'istoria di secolo o di nazione lontanissima pare soggetto assai conveniente al poema eroico, perocchè quelle cose sepolte nell' antichità, può il poeta mutarle e rimutarle. C' è l' incomodo che è necessario s' introduca nel poema l' antichità de' costumi. » [3] Il poema epico adunque secondo il nostro poeta deve avere il suo fondamento nella storia. Ed eccoci davanti ad una quistione che il Manzoni ha esaminata con una potenza d' analisi davvero maravigliosa nel suo *Discorso sopra il Romanzo storico.*

L'epopea del Tasso non è l'epopea d'Omero: questa è primitiva e spontanea, quella è riflessa e storica. La Gerusalemme si accosta non all' Iliade o all' Odissea, ma alla Farsalia. L' epopea storica è una imitazione della primitiva e spontanea, ma una di quelle imitazioni che racchiudono in sè del contradittorio. La contradizione nasce da' due elementi di diversa natura che vi pigliano parte, lo storico e il fantastico: dualismo che non c' è nei poemi omerici, dove uno è l' elemento, lo storico o meglio il creduto storico dalla fantasia accesa del

(1) Tasso, Discorsi. Tomo II., pag. 31.
(2) Tasso, Op. cit. Tomo II., pag. 46.
(3) Tasso, Op. cit. Tomo II., pag. 46.

popolo. L' Iliade e l' Odissea fino a un certo tempo furono col fatto accettate per vera storia, ma quando quel tempo finì e loro venne meno la fede, continuarono ad essere pregiate dal lato estetico e nacque il pensiero di comporne altri sulla stessa idea. L' epopea romanzesca della Tavola rotonda e di Carlomagno ebbe la stessa origine della omerica: i giullari come i rapsodi non intendevano che cantare una storia reale. Come Omero invoca la dea figlia della memoria per farsi ajutare a ricordare il vero, così ogni autore di un romanzo epico principia sempre col protestare che non dirà cosa che non sia certa ed autentica. Da queste due specie di epopee, la omerica e la romanzesca, si spiccarono due diramazioni, a cui toccò una diversa fortuna nel mondo dell' arte. Nell' una, onde fa parte la Gerusalemme e che abbiam chiamata storica, il dualismo fu invincibile, e i due elementi, il reale e il fantastico, rimasero separati, l'uno accanto all'altro; nell'altra, nella romanzesca, l'elemento storico s' impiccolì tanto che quasi scomparve e il fantastico divenne signore assoluto del campo. L' epopea storica rompeva in uno scoglio inevitabile. Una volta che doveva riposare sul reale, come conseguenza necessaria ne veniva che si perdeva tanta parte di ciò che aveva formato la vita dell' antica epopea. Lucano, fondatore dell' epopea storica, fu tirato a due innovazioni: da un canto seguì

servilmente la storia invece di trasformarla (perchè doveva scegliere tra il seguirla o il contradirla), dall' altro escluse gli dei dal poema, perchè non li trovava nel soggetto. L' elemento soprannaturale, anima dell' epopea primitiva, non poteva entrare in una epopea storica, quando si trattava d' avvenimenti, il concetto de' quali era già nelle menti compito e spiegato senza che quegli dei c' entrassero come attori personali e presenti. Si capisce ora a quali difficoltà andava incontro il Tasso nel tessere il suo poema e come talune fossero proprio insuperabili. Il dualismo non fu vinto. Queste quistioni, che si sono presentate alla critica moderna, non se le propose il Tasso che in fondo non vedeva più in là del suo Aristotele. Vergilio per tanto superò le difficoltà, e la sua Eneide è come uno stadio intermedio tra l' Iliade e la Farsalia. Il Manzoni fa notare che nel soggetto mitologico e, nello stesso tempo, ligato con la fondazione di Roma, trovò il poeta e la feconda libertà della favola e il vivo interesse della storia. Ma la conquista di Gerusalemme non rimontava a tempo tanto antico, era bensì un avvenimento storicissimo, i cui particolari erano affidati alle cronache, e con queste l' opera del poeta in ogni caso poteva essere confrontata. Nel poema del Tasso dunque la storia rimane quasi non assimilata alla invenzione; e tu ti accorgi ogni volta che

si passa dall' uno all' altro elemento, dal reale al fantastico. Il poeta non è il mago della favola che ti trascina a credere tutto, anche ciò che tocca il mariviglioso; manca quindi quell' illusione che, come dice il Manzoni, è lo sforzo e il premio dell' arte.

La Gerusalemme è un' epopea classica. Prima del Tasso c' era stato il Trissino, il quale nella sua *Italia Liberata* (1) aveva tentato di scrivere un poema regolare, modellato su quello d' Omero: fu un vano tentativo e l' opera del poeta venne presto dimenticata. A que' tempi un' aura classica, direi, spirava da per tutto. Nel mondo lontano dell' antichità, risorto da poco, si profondavano gli uomini del Rinascimento e gli altri venuti dopo, lì vedevano ogni perfezione, lì i tesori infiniti dell' arte, lì i grandi maestri delle scienze e delle lettere. Anche l' epopea romanzesca, frutto della letteratura del nord, non rimase in Italia estranea all' influenza del classicismo, anzi al contatto di questo ebbe ad appropriarsi di non poca materia antica e finì coll' accostarsi sempre più alla forma classica. Cominciò il conte di Scandiano, il Bojardo, conoscitore non comune del greco e del latino; la sua grandezza sta, a non contare tante altre cose, pure in questa, che non si abbassò a imitazioni servili, che come

(1) Il titolo *La Gerusalemme Liberata* non è originale.

dice il Rajna ([1]), avrebbero avuto per conseguenza deplorevoli discordanze, ma prese la materia classica e la trasformò completamente in modo da renderla medioevale. Coll' Ariosto si fecero ancora parecchi passi avanti: nutrito di lettere classiche, con una speciale predilezione per *li latini suoi* egli attinse con larga mano alle fonti antiche e accostò il romanzo cavalleresco ai generi e ai modelli classici Sommo artista, s' era però mantenuto in una dipendenza assoluta da qualsiasi formalismo di scuola, componendo un poema ribelle all' unità d' azione. Così non fu di Bernardo Tasso, che volle ridurre la materia medievale, per sè stessa ritrosa, sotto l' impero delle leggi aristoteliche.

Torquato volse le spalle al medioevo e si diede al classicismo: Omero e Vergilio (più questo che quello) furono il suo pane quotidiano. Ma i poemi cavallereschi de' due cicli che da tutti si leggevano per puro spasso a quel modo che oggi si leggono i romanzi francesi, e nelle corti de' principi divertivano la conversazione nelle ore di ozio, formavano tutta una letteratura che a un cortigiano, come il Tasso, non poteva essere ignota. Anzi giovanetto si tuffò in quel mondo di vanità di belle fole e

---

(1) Le fonti del Furioso. Introduzione. pag. 22 Firenze 1876.

strani pensieri, come dice il Leopardi [1], e a diciott' anni scrisse il *Rinaldo*. Anche qui però mostrò le sue predilezioni pe' classici: lo disse egli stesso nella prefazione: « Io discostatomi alquanto dalla via de' moderni, a que' migliori antichi piuttosto mi volli accostare ». [2] La grande arte, quella a cui era destinata l' avvenire era per Torquato la classica e non la medioevale, rozza come i dialetti, in cui le gesta de' Paladini erano cantate: sortito da natura un gusto finissimo e una squisita delicatezza di sentimenti, egli non poteva piacersi se non di una letteratura già perfetta. Talchè è l'elemento *classico* che predomina nel poema della Gerusalemme. Accanto ci sono altri due elementi, il *medioevale* e quello che io chiamerei *proprio*, che il Tasso cioè deve solo a sè stesso. Qui, in quest' ultimo, risiede, come vedremo fra poco, ciò che vi ha di vitale, di eternamente bello nella Gerusalemme.

Cominciamo dall' elemento *classico* A chi confronti la Gerusalemme coll' Eneide e faccia un attento esame della macchina, per dir così, de' due poemi, s' accorgerà che tra l' uno e l'altro c'è una grande somiglianza. Tutti e due si propongono di cantare le gesta di un eroe,

---

(1) Canzone ad Angelo Mai. (Poesie di G. Leopardi, pag. 22. Edizione del Chiarini. Livorno 1869).

(2) Il Rinaldo, Poema di T. Tasso. pag. 4. Pisa 1821.

la Eneide quella di Enea e la Gerusalemme quelle di Goffredo. Enea e Goffredo hanno dal cielo una grande missione, questi di conquistare Gerusalemme e liberare il santo sepolcro di Cristo, quegli di fondare una città e un impero che un tempo avranno ad essere gloriosi. Codeste imprese trovano due ostacoli di diversa natura, soprannaturale l' uno, umano l'altro. Enea ha contro di sè da una parte Giunone che non vorrebbe si fondasse Roma, perchè un giorno essa avrebbe distrutto Cartagine, dall' altra Turno e i Rutuli. Così Goffredo da un canto è combattuto dall' Inferno che vede nel conquisto di Gerusalemme una preda ritolta alle sue mani, dalle genti musulmane dall' altro. Ambedue, Enea e Goffredo, vanno in terre straniere a compiere le loro imprese, e conquistano con lunghi sudori la palma della vittoria Nel fondo principale i due poemi sono di una semplicità singolare; gli episodj poi li allargano e aggiungono al quadro figure secondarie che fanno meglio risaltare le principali. Vergilio, per aggrandire la tela, si serve dell' Odissea, il Tasso dell' Iliade. Così nell' Eneide abbiamo gli errori fortunosi di Enea, che sono una imitazione di quelli di Ulisse; nella Gerusalemme la dipartita di Rinaldo adirato dal campo cristiano che ricorda senza dubbio la μῆνιν οὐλομένην del piè-veloce Achille e il suo ritiro alle navi. Rinaldo occupa nel campo cristiano

lo stesso posto che occupava il Pelide nel campo greco. Quando egli se ne allontana, si sente che è venuto meno un braccio forte, che il conquisto di Gerusalemme si è reso più difficile e le fortuna delle armi, come una volta ai Trojani, sorride agl' Infedeli. Quando torna e si riconcilia con Goffredo, suona pe' musulmani l'ultima ora: è lui che vince gl'incanti della selva, è lui che sale sul muro di Gerusalemme e vi pianta il vessillo della croce. A me pare che tra poema e poema non ci sia stata mai tanta somiglianza, quanta ce n' è tra l' Eneide e la Gerusalemme: sembrano nel loro fondo due concezioni gemelle. La somiglianza si rende ancora più spiccata, se si guardi a' protagonisti de' due poemi, che nel mondo dell' arte hanno avuto quasi la stessa fortuna. Amendue sono pii, in amendue le passioni trovano un saldo freno nella ragione e manca lo sbilancio di una delle facoltà morali o materiali che è il supremo carattere di un personaggio epico. Sono uomini tipi, che la mente contempla, ma di cui la realtà non offre esempj, astrazioni non benedette dal soffio potente della vita. Quel non so che di eccentrico, di passionato è ciò che in buona parte costituisce il carattere, rende un personaggio vivo e vero, lo fa essere questo e non quello. Le qualità buone non possono ritrovarsi insieme, tutte allo stesso grado, in modo da essere in perfetta armonia tra sè: quello è

un carattere nato morto, perchè la vita non scaturisce che da lotta. Goffredo però rimase al di sotto di Enea, meno atto di Enea a diventare un personaggio epico. Non preparato nella nostra letteratura dal lavorio popolare, da quel lavorio secreto e involontario che senza posa aggrandisce un eroe caro e gli crea intorno una storia favolosa, compariva, quasi direi, come un *homo novus*, un uomo senza passato, senza tradizioni. L'epopea popolare aveva dato vita a tanti personaggi, aveva fatti giganti tanti che nella storia apparivano pigmei addirittura: per Goffredo era stata avara, l'aveva lasciato sepolto del tutto nelle cronache insieme a' suoi compagni d'arme.

Suoni e risplenda la lor fama antica
Fatta dagli anni omai tacita e nera:
(Canto I. ottava 36.)

fu il voto del Tasso, quando pigliò a scrivere il poema. [1] Mancava però l'elaborazione popola-

(1) Paulin Paris nella sua *Histoire littéraire de la France* discorre de' poemi antichi francesi sulle Crociate. Il ciclo sul *Cavalier del Cigno* comprendeva cinque poemi: *Elia*, l' *Infanzia di Goffredo, Antiochia*, i *Cattivi* e *Gerusalemme*. Anche nella Spagna furono cantate le Crociate. Un fatto tanto importante non poteva non commuovere la fantasia degli uomini del medioevo; ma bisogna pur dire che tale argomento rimase nel basso fondo della letteratura popolare, e que' poemi non benedetti dall'arte furono dimenticati. Il Tasso non profittò di queste fonti poetiche che gli offriva il medioevo, e forse non ne ebbe notizia: le sue teoriche intorno al poema eroico lo spingevano piuttosto a studiare i cronisti, e studiò specialmente Guglielmo di Tiro.

re a' suoi personaggi, quell' impronta di cui erano segnati, per tacere molti altri, Achille, Ulisse, Ettore, Enea da una parte, Orlando, Rinaldo, Rodomonte, Ruggiero dall' altra. Goffredo, ho detto, ha una parentela strettissima con Enea. Se non me l' avessi riserbato in altro luogo, potrei qui seguire, a mano a mano la condotta dell' uno e dell' altro personaggio: noto pertanto una particolarità di rilievo, ed è che amendue gli eroi riportano una ferita sul campo di battaglia e amendue miracolosamente ne guariscono (Eneide XII., 383 e seguenti; Gerus. c. XI., ott. 68 e seg.). L' imitazione del Tasso è tanto evidente che in alcuni luoghi si può dire che abbia tradotto Vergilio.

C' è del classico anche nella maniera, onde si fanno combattere cristiani e saracini. Ne' poemi cavallereschi de' due cicli sono famosi i colpi che si dànno i paladini, que' tagli netti dal capo all' addome, que' fendenti spaventevoli che rovesciano di sella il cavaliere, quelle arme incantate che fanno mille miracoli. Tutto questo non c' è nella Gerusalemme, dove il poeta si accostò al naturale, e imita Omero e Vergilio, specialmente nelle similitudini (1).

(1) Veggasi tra gli altri il canto IX., dove non c' è una sola similitudine che il poeta non abbia presa o da Vergilio o da Omero.

C' è del classico anche in ciò che riguarda la partecipazione delle potenze soprannaturali, soprattutto delle infernali. Aletto, per esempio, che ha tanto a cuore la causa de' saracini, che mette discordie nel campo cristiano ed in buon punto esorta Solimano a muover contro Goffredo, è una imitazione della vergiliana Allecto (En. VII., 324, 341, 405, 415, 445, 476; X., 41). Ed era naturale che il Tasso trovasse da imitare più ne' classici che ne' poemi medioevali, perchè quantunque in questi non mancasse la rappresentazione dell' elemento soprannaturale, era però ancor rozza, e ci voleva molto per raggiungere la finitezza classica, che si accostava alle arti plastiche.

Inoltre l' elemento classico dà in generale alla Gerusalemme un' archittetura, se così mi posso esprimere, diversa da quella, onde sono costruiti i poemi cavallereschi, una gravità tutta propria, una vita che procede sempre uguale, sempre uniforme. Il Settembrini paragona la Gerusalemme a palazzo Strozzi o palazzo Pitti, non vastissimo, ma grande simmetrico armonico e in ogni parte compiuto [1].

Passiamo all' elemento medioevale o cavalleresco. C' è una parte non piccola nel poema del Tasso che non si può ricondurre ad Omero

---

(1) Letteratura italiana. Lezione LXII. Vol. II., pag. 275) Napoli 1868.

o a Vergilio, ma evidentemente, è un portato del medioevo, ha suo riscontro nel romanzo cavalleresco. Sono gli amori tra cristiani e saracini. Il romanzo cavalleresco è seminato di questi amori copiosamente, si può dire che ne sono la vita e dinanzi ai continui episodj amorosi l' azione principale s' impiccolisce e perde d' importanza. Le donne tanto cristiane quanto pagane pigliano gran parte all' azione, sono un elemento integrale di quel mondo arruffato: senza di esse la tela sarebbe assai più povera, non avventure, non viaggi strani, non castelli incantati, niente insomma di quella vita fantastica che tanto innamora di sè. Il Tasso ha innestato nel suo poema un po' di questa vita; sennonchè c' è da notare che, se nei romanzi cavallereschi pagani s' innamorano di cristiane e viceversa, questi amori sono possibili, perchè largo è il campo d' azione e ne' loro errori è assai facile che maschi e femmine si scontrino in selve o presso a fonti e a fiumi. Voglio dire che sì fatti amori sono proprj di cavalieri erranti, come i paladini di Arturo e di Carlomagno, che Dio sa cosa ci voleva per far ritornare a' loro accampamenti. Nella Gerusalemme il campo è incomparabilmente più ristretto; si tratta di due eserciti nemici, l' uno di fronte all' altro, di cristiani e pagani, gli uni in vista degli altri: manca agl' innamoramenti il tempo e lo spazio. Veramente nel poema

del Tasso uno è l' innamoramento che ricorda tanti altri de' poemi romanzeschi, quello di Tancredi con Clorinda, perchè Erminia s' invaghì di Tancredi nel tempo che fu sua prigioniera. Ma amendue questi amori restano come strozzati (passi, l' improprietà del vocabolo), non hanno uno sviluppo, una storia, perchè ad essi è mancato il campo d' azione, si son fatti nascere dove non potevano vivere. Una Camilla era possibile, non un' Angelica. Clorinda di fatto si accosta moltissimo a Camilla, e come guerriera è rappresentata compiutamente: di animo virile, appare sempre là dove il rischio è maggiore, è lei che accompagna nelle imprese Argante, è lei che scaglia la saetta a Goffredo, è lei insomma uno de' combattenti più vigorosi che vantino i pagani; e quando cade sul campo, la presa di Gerusalemme è vicina. Non si accorge mai dell' amore che Tancredi nutre per lei, e muore tra le sue braccia, solo contenta d' essere stata battezzata. Tancredi ama Clorinda, ma non ha mai l' agio di dichiararle il suo amore: in un altro campo, in quello dove vivevano e si agitavano i paladini, Tancredi e Clorinda sarebbero stati una delle tante coppie, che la poesia cavalleresca ci presenta. Tancredi è solo a palpitare, vive nella perpetua speranza che un giorno forse sentirà dalla bocca di Clorinda che è riamato, ma quel giorno non viene mai, e inconsciamente il povero cavaliere

tronca colle sue mani il debile filo, a cui s' atteneva la gravosa sua vita. L' amore però ignoto a Clorinda in vita, le si scovre in morte: ella appare in sogno a Tancredi, gli asciuga *le meste luci con dolce atto di pietà,* e gli dice che è nel cielo e l' ama.

Quivi io beata amando godo, e quivi
Spero che per te loco anco s' appresti.

Se tu medesmo non t' invidii il cielo,
E non travii col vaneggiar de' sensi,
Vivi, e sappi ch' io t' amo e non tel celo,
Quanto più creatura amar conviensi.

(Canto xii, ott. 92 e 93)

Clorinda è diventata un' altra Laura. L' imitazione petrarchesca è troppo evidente. Laura, la fera bella e mansueta, dopo che è morta, si fa anch' ella più volte a consolare in sogno il poeta, e, come Clorinda, lo esorta a non traviare col vaneggiar de' sensi (Son. XXXIV., Canz. VI. in morte di Madonna Laura).

Gl' incantesimi che entrano, non scarsamente, nella materia del nostro poema, hanno un certo addentellato con quelli de' poemi cavallereschi. Qui la bacchetta del mago ricorre a ogni piè sospinto: compajono e scompajono castelli, si aprono e richiudono grotte che sono quasi tante città, in mano a' guerrieri sono armi incantate, e anelli incantati fanno que'

mille prodigi che inviluppano straordinariamente l' azione. Tutta questa ricchezza non c'è nella Gerusalemme, nè ci poteva essere: quel mondo d' incanti è fatto intravvedere come da lungi. Sennonchè non si può negare che anche qui c' è stata una mistione di elementi classici. Circe è la gran maga dell' antichità e la madre di quante ne son venute dopo. L' isola de' Feaci è una di quelle creazioni fantastiche che si son ripetute sempre e sono, come dice il Rajna, sogno perpetuo dell' umanità. La stessa selva incantata del Tasso ha una fonte classica in Lucano (Fars. III, 400 e seguenti), ma il colorito della descrizione è tutto medioevale.

Un altro filo romanzesco nella trama del poema del Tasso è rappresentato dai cavalieri cristiani che vanno appresso ad Armida. Quante volte l' avvenimento di una donna che si tira dietro de' paladini, non si ripete ne' romanzi de' due cicli? Il fatto stesso della difesa che si assume di una donna, a cui è fatto un torto, è essenzialmente cavalleresco.

In fine la scena in cui si svolge l' azione della Gerusalemme, è improntata tutta di colori che tu ritrovi ne' poemi cavallereschi. Le selve, le fonti, i fiumicelli, i luoghi deserti sono il teatro degli avvenimenti, assai meno vasto di quello dove i cavalieri erranti incontrano le loro avventure, mondo che non ha con-

fini e di cui invano il geografo tenterebbe di tracciare una carta.

Prima di passare al terzo elemento, voglio notare che accanto a questi elementi principali ci sono i secondarj. Per esempio, nel nostro poema non manca qualche elemento greco, qualche pagina cioè tolta a' romanzi della bassa grecità. La storia della nascita di Clorinda, contata dall' eunuco Arsete, ha la sua fonte nel romanzo di Eliodoro intitolato *gli Etiopi*. Persina per essersi giaciuta col marito in una stanza, in cui tra le altre figure c' era quella di Perseo armato che aveva liberato Andromeda, partorì Carichia bianca. Di che per timore che il marito la credesse adultera e la figliuola fosse uccisa o ritenuta bastarda, mentendo al padre che ella fosse subitamente morta, la espose alla fortuna, come di Clorinda fa la madre sua.

Il terzo ho chiamato elemento *proprio* del Tasso, ed è quel movimento lirico, quella tinta sentimentale e malinconica che distingue il poema della Gerusalemme da tutti gli altri e gli dà una impronta propria (1). Nell'Ariosto tu hai la rappresentazione oggettiva, un mondo che il poeta contempla al di fuori: egli abban-

---

(1) Vedi le stupende osservazioni del De Sanctis (Storia della letteratura italiana. Vol. II., pag. 177 e seguenti. Napoli 1873).

dona a sè stesse le creature della sua fantasia, non piglia parte col suo sentimento alle loro azioni, non ci mette nulla di suo. Nel Tasso è il contrario. Vive nel mondo che crea, lo riempie di sè stesso, e le sne creature sono in un perpetuo stato di tutela; lo ritrovi sempre accanto a ciascuna, a quelle specialmente per le quali sente più forte l'amore paterno. Sul fondo romanzesco egli edifica un nuovo mondo poetico, il sentimentale: qui sta la sua originalità, qui la sua grandezza. Il poeta presenta il suo mondo attraverso sè stesso, te lo fa contemplare co' suoi occhi: tu non sei in comunicazione diretta, direi, con que' personaggi, come ti accade nel Furioso, dove il poeta non comparisce, meno quando ti deve dire che egli è stanco e vuole interrompere il suo canto. Il sentimento però onde è diffusa la Gerusalemme, non vien dalle cose, non è il caso di dire: *sunt lacrimae rerum* (1); viene dall' anima flebile del poeta, che vive delle più tenere e dolci illusioni. Ogni suo canto ha qualcosa di musicale, in alcuni ritrovi addirittura le sue lacrime. Tancredi, Rinaldo, Erminia, Clorinda, Armida finiscono per aver tutti qualcosa di elegiaco nel loro carattere: come nel poeta, così in essi è il cuore che dispiega la sua potenza, là si raccoglie la loro vita, la vita loro è l' a-

(1) Verg. I., 462.

more, diventano interessanti, perchè amano. Clorinda è una donna sparente, per usare una espressione del De Sanctis, simile alle donne leopardiane, colte e rivelate nel punto che cessano di vivere: anzi Clorinda si circonda della sua aureola di bellezza dopo che è morta, è già sparita, nel di là trova una fonte di vita nuova, innanzi a cui la passata impallidisce. Quest' amore che si perpetua dopo la tomba, che solo nel di là raggiunge la sua meta, questo che si può dire espressamente amore d' anima, pura unione di due cuori, ha nella nostra poesia esempj stupendi. Il femminile è l' elemento imperituro della Gerusalemme. Le donne del Tasso sono figlie di quella ispi razione, donde sono uscite le donne dell' arte moderna: anime benedette che tocche d' amore si rendono sublimi e piegano non renitenti il capo al fato, a cui ignare vanno incontro. Erminia è il tipo: il suo carattere è la debolezza; ha qualcosa della Francesca di Dante, perchè, come questa, vive d' amore e d' un amore che le è contrastato dalla fede, ama e non può non amare con tutto che sappia di commettere una colpa. Clorinda e Armida cominciano da essere due caratteri diversi da quello di Erminia, perchè amendue sono imitate; ma poi tutto a un tratto l' imitazione cessa, e Clorinda e Armida si accostano ad Erminia e partecipano a quella vita d' amore. Codesta trasformazione era neces-

saria e doveva prevedersi. E quando si trova in questo mondo, che è animato dall' amore, dove tutto spira voluttà, ma voluttà serena e pura, quando canta Tancredi e Rinaldo, Erminia, Clorinda e Armida, il poeta si abbandona a sè stesso, dimentica Aristotele e tutti i modelli classici e cavallereschi, e crea una poesia nuova.

Questa è la Gerusalemme studiata all' ingrosso, è palazzo Strozzi o Pitti (per usare la espressione del Settembrini) guardato dalla parte esterna: non rimane che ad entrarvi addirittura. Permetti che, entrandovi, io ti faccia da cicerone.

IV.

Saggi su alcuni canti della Gerusalemme

Ora che mi pongo a uno studio più minuto del poema, non è mia intenzione esaminarlo canto per canto, ottava per ottava: è un lavoro troppo lungo e difficile, e a tutta la mia buona volontà, a non contare la scarsezza della dottrina, farebbe ostacolo il tempo breve che mi è concesso. Mi contenterò di dare un saggio degli studj che con amore ho fatti sulla Gerusalemme, augurandomi che venga tempo, in cui possa ripigliarli e, fornito di più vaste cognizioni, colmarne le lacune e correggerne i difetti.

Prima d'ogni altra cosa mi tocca rispondere alla domanda che comunemente oggi si rivolge a chi fa opera di critico, mi tocca dire cioè se la mia sarà critica estetica o positiva, se mi fermerò al lato artistico del poema o ne ricercherò le fonti. La risposta è semplicissima, ed è che farò l'una e l'altra cosa insieme, da u-

na parte metterò in rilievo l' arte del poeta, studiando principalmente i caratteri de' personaggi che ci compariranno davanti, d' altra parte tenterò di rintracciare quanto c' è di vecchio nella forma e nel contenuto.

Il poema del Tasso si presta assai bene a uno studio di fonti, e di fonti soprattutto classiche, omeriche e vergiliane; anzi non c'è canto e, starei per dire, non c' è ottava, dove non si senta qualcosa di antico. Ora è tutto un episodio che il poeta si piace di pigliare da Omero e da Vergilio, ora è un' imagine, un paragone ed anche una breve frase che si appropria. Omero e Vergilio erano familiarissimi al nostro poeta, e se talvolta egli l' imita come per fare loro omaggio colla compiacenza di un artefice che incastona nel proprio lavoro una gemma antica, tante altre poi beve a quelle fonti senza avvedersene: le une potrebbero dirsi reminiscenze volontarie, e le altre spontanee. L' erudizione stragrande, onde s' era arricchita la sua mente, entrava come un elemento naturale nella composizione delle sue opere: vecchio e nuovo vi si ricongiungevano da sè senza sforzo. L'erudito si trova in certe condizioni che meritano d' essere notate: egli guarda le cose assai diversamente da chi non è arrivato a quel grado di cultura; tra lui e il mondo esteriore si frappone quella ricchezza di cognizioni che l' accompagna sempre, ed è attra-

verso ad esse che gli giunge l'impressione. Ha per lui la natura un aspetto che non presenta a chi la guarda con mente vergine, ha per lui una storia lunga, un passato che gli si dischiude davanti, talchè è raro quell' abbandono pieno e spontaneo, tanta parte della poesia. Si comincia ad avere l' artificio. Non è più la impressione propria che dà lo scrittore, ma quella che ha ammirata nel suo autore, in Omero per esempio o in Vergilio, un' impressione riprodotta alla meglio, una reminiscenza. Tanto maggiore è l' artificio, quanto più lo scrittore è lontano da quel mondo, in cui vissero Omero e Vergilio, qnanto più la imitazione si riduce alla semplice forma. In Leopardi che volte le spalle al presente sospira la vita antica e desidera di profondarsi in quel mondo pieno di care imagini, la imitazione classica ha un altro valore, non è pura forma, ma forma e contenuto, espressione di un sentimento vero.

Nella Gerusalemme spesso le imitazioni classiche si accumulano, tanto da formare un mosaico, e l' opera del poeta pare si riduca a quella di semplice traduttore. É il caso delle reminiscenze volontarie, in cui il poeta ha davanti a sè il testo dell' autore antico. Qualche rara volta la imitazione è fuori proposito, una stonatura bella e buona; quel tanto d' antico che si è riprodotto, non si attaglia convenientemente al personaggio o alla situazione. In ge-

nerale si ha a dire che non sempre si può attingere a fonti antiche senza che ne scapiti alquanto la verità e la compattezza dell'opera; perchè quelle idee che si tolgono ai classici, sono come spostate e perdono nel nuovo ambiente, tanto diverso da quello ove sono nate, buona parte della vita propria. La contemplazione del mondo è differente; a certe circostanze, per esempio, gli antichi davano una importanza che non diamo noi, certe altre facevano su di loro un effetto che oggi non si ha più, e tanta parte del loro imaginare si ricongiungeva alla religione e alla sciènza loro. Talchè spenta l'una e uscita l'altra dalla cerchia angusta entro cui stava, a quell'imaginare è mancata l'esistenza, la vita vera; riprodotto, non ha più la potenza di commuoverci, come una statua di una divinità antica, innanzi a cui, se una volta il devoto piegava il ginocchio, noi ora rimaniamo freddi.

Non mancano delle imitazioni dantesche e petrarchesche, ma si riducono, fatte poche eccezioni, a versi o frasi. Quanto il Tasso studiasse Dante, lo mostrano le postille sulla Divina Commedia; ma la natura del suo poema lo discostava da quel grande modello e lo riavvicinava agli antichi, a Vergilio specialmente che fu proprio il suo duca e il suo maestro. Con Vergilio, si aggiunga, aveva una certa affinità d'indole, una certa parentela nel carat-

tere della mente e del cuore che non aveva con Dante, tempra superiore, più energica e più potente. In Vergilio elegante e circonfuso di un' aria malinconica che cerca subito le vie del cuore, ritrovava come una parte di sè stesso, un' eco di quella poesia che sentiva dentro. Vicino era anche al Petrarca. Amendue vissuti in un' età di transizione, tra un mondo che scompariva e un altro che sorgeva, ebbero le medesime ispirazioni, e la loro musa fu la malinconia. In certe situazioni anche fuggevoli che si contengono nel poema del Tasso, ci si sente qualcosa di petrarchesco, quella finezza di sentimento e quella eleganza di espressione che ti fanno ricordare il cantore di Laura.

Che nella Gerusalemme ci sieno fonti medioevali, ha tentato di dimostrare il D'Ancona [1] in un suo breve articolo. Ma le classiche soprabbondano e lasciano a quelle si angusto

(1) *Alcune fonti della Gerusalemme.* (Rassegna settimanale di Firenze I., 374-76). L' illustre critico trova la fonte della bella descrizione che fa il Tasso de' crociati, quando giungono innanzi a Gerusalemme, in alcuni versi d' un vecchio trovero che aveva descritto il medesimo fatto, e nota che l' episodio del primo combattimento tra Tancredi e Clorinda apparteneva già alla topica della poesia cavalleresca, che l' aveva tolto dall' epica orientale. Paulin Paris d' altra parte, come lo stesso critico ricorda, diceva nella *Histoire littéraire de la France* non potersi dubitare che il Tasso abbia tolto l' episodio della morte di Clorinda dall' antico poema de' *Cattivi.*

posto, che se ne può giudicare quasi a priori la scarsezza. Un fondo medioevale c' è, perchè l' impresa che si canta e i personaggi che vi pigliano parte, appartengono a quell' età e ne hanno la tinta. Il medioevo si sente nell' insieme, ma quando si scende al particolare, a un esame minuto, esso a poco a poco si allontana, quella tinta si fa sempre più sbiadita e sotto spunta il classicismo, il mondo omerico e vergiliano. Siamo molto lungi dall' Ariosto, nel quale le fonti medioevali superano di gran lunga le classiche: il Furioso rientra nella famiglia de' poemi cavallereschi, e contiene personaggi che hanno tutti una lunga storia, un passato di cui bisognava tener conto, che volere o non volere, ricorreva alla mente del poeta, quando egli scriveva. Quella imitazione era nella natura dell' argomento, e rifar tutto da capo, dimenticare, come a dire, quell' antefatto, sarebbe stato quasi rompere il corso alla vita di una tradizione, che era fondo di tanti poemi. La materia era vecchia e stravecchia: i paladini, argomento perpetuo di una lunga letteratura, erano carichi e sopraccarichi di avventure, e un poeta nato sì tardi, quando già quel mondo cavalleresco cominciava a tramontare per sempre, non poteva se non fare opera d'artista, ritessere cioè quella tela di corbellerie, come le chiamava il cardinal d' Este, mettendovi di proprio una vita nuova. Pel Tasso quel-

l' antefatto non c' era, la sua era una materia che fino allora era stata maneggiata da' cronisti, ma nessun poeta di genio ci aveva messa l' impronta sua: mancava il passato, quella vita anteriore che è così necessaria ad un'epopea da costituirne la base. Il medioevo non poteva contribuire molto alla formazione del poema. E poi all' antichità si compiaceva di rivolgersi il nostro poeta, lì aveva i suoi amori, lì trovava i suoi grandi modelli che invano chiedeva alla letteratura medioevale: non Turpino, ma Vergilio divenne il suo duca e maestro.

CANTO PRIMO

Nel primo canto ci è quel che si ritrova a principio di tutti i poemi epici da Omero in poi, la solita proposizione, la solita invocazione alla musa e la solita dedica [1]. Sono i luoghi comuni che deve aspettarsi, volere o non volere, chi si fa a leggere un poema epico, e a cui solo i poeti di genio sanno dare un certo aspetto di novità nella forma estrinseca o colorito che si voglia dire. Ogni genere letterario a lungo andare acquista delle forme fisse, che finiscono per divenire leggi. Viene su la retorica, e se ne fa banditrice. Gl'ingegni mediocri, a cui man-

(1) Veramente Omero non ha la dedica e nemmanco Vergilio, meno nelle Georgiche.

ca la potenza di fare da sè e di creare qualcosa di nuovo, pigliano a modello l' opera dell'ingegno superiore e originale, e la imitano. S'intende che questa imitazione ha i suoi limiti, si ferma al di fuori, alla superficie, perchè il di dentro, quello che costituisce, per dir così, la parte divina di un' opera, è una ricchezza, su cui nessuno può stendere la mano per farla sua. Così è succeduto del poema epico. Quanti imitatori di Omero e di Vergilio sono stati spazzati dalla fredda ala del tempo! Poste quelle regole e quelle forme, parrebbe non ci dovesse essere grande difficoltá a fare un poema epico; ma non sta lì la vita che deve animarlo, e non può darla nessuna retorica del mondo.

Nella prima ottava di questo canto si sente proprio la imitazione de' primi versi dell' Eneide. Curioso è che Enea e Goffredo hanno ad avere la stessa fortuna nel mondo dell'arte; e però è il caso di dire che il Tasso sbagliò a prendere gli auspicj pel suo Buglione. Potrebbesi fare un paragone tra l' ottava e que' primi versi dell' Eneide sotto il rapporto stilistico e osservare che Vergilio riesce meglio a rappresentare Enea nella sua grandezza, conservandolo per soggetto del lungo periodo, dove si accumulano con effetto que' *profugus, jactatus, passus* accompagnati tutti da speciali determinazioni. Nell' ottava il periodo compatto

vergiliano è spezzato, disorganizzato, e però ha perduto tanto di vita.

L' invocazione non è una ripetizione della vecchia invocazione; tenta bensì di uscire dal luogo comune trasformando il concetto stesso della Musa. Non è la Musa di Omero e di Vergilio, coronata sull' Elicona di allori caduchi, ma quella che sta nel cielo fra i beati cori. Sennonchè codesto è una novità non riuscita. S'intende la Musa di Omero e di Vergilio, non s'intende la Musa del Tasso. L' una è figlia del sentimento reale di tutta quanta l' antichità, è persona fatta viva, a cui tutto un mondo ha creduto e la nostra fantasia commossa crede ancora. L' altra è figlia del capriccio del poeta, non ha una storia, una vita anteriore; non invocata mai altra volta si può dire che sia morta appena nata. Inoltre è tanto vero che neppure il poeta ha una concetto chiaro e un sentimento profondo di questa nuova abitatrice del cielo, coronata di stelle, che la confonde con la vecchia Musa e insieme al mondo corre là dove il lusinghiero Parnaso versa le sue dolcezze, e beve al vaso asperso di soave liquore (1).

Dedicato che ha l' opera sua al magnani-

---

(1) La nota similitudine è tolta da Lucrezio IV., 11-13.

Nam veluti pueris absinthia taetra medentes
Cum dare conantur, prius oras pocula circum
Contingunt mellis dulci flavoque liquore.

mo Alfonso, il poeta (seguendo, dice un commentatore, i precetti d' Aristotele) dà principio all' azione.

Già 'l sesto anno volgea ch' in Oriente
Passò il campo cristiano all' alta impresa.
(Canto I, ott. 6).

L' intenzione del poeta era di mostrare ispirata da Dio l' impresa di Goffredo e in tutto che avvenisse come nascosta la mano di Lui. Questa grande situazione, se vogliamo così chiamarla, è vecchia, e già in Omero e in Vergilio i personaggi operano per ispirazione celeste; accanto ad ognuno di essi sta un dio che guida e protegge. Nell'Iliade specialmente, in quella epopea stupenda nata quando il sentimento religioso era potentissimo e l' uomo in ogni cosa della natura, anche nel filo d' erba, credeva di vedere un dio, i due mondi, il divino e l' umano sono confusi, e l' umano non ha vita senza il divino. Quel sentimento profondo di quanto si dice, quella ingenuità primitiva ti trascina tanto che leggendo il poema omerico ti abbandoni e credi a quel mondo dove gli dei scendono perpetuamente in terra e combattono al fianco degli uomini.

Quel che in Omero è spontaneo e naturale, nel Tasso diventa artificio. I due mondi sono, è vero, in certo modo ricongiunti, ma è evidente lo sforzo, perchè manca al poeta il sen-

timento vero, la coscienza di ciò che dice, manca la semplicità della rappresentazione, quella ingenuità primitiva che ti vince e fa credere. Nel poema cristiano c' è un primo distacco tra l' uno e l' altro mondo in questo, che il nume non si vede e sente, come si vedevano e sentivano gli dei in Omero: supplisce una potenza intermediaria che fa come da anello di congiunzione, e sono gli angeli. Potenza non nuova, si capisce, e Gabriele in fondo non è se non un Mercurio, più povero senza dubbio; perchè la saga cristiana non è stata per lui così feconda, come pel figlio di Atlante la pagana. Quanta differenza poi nella rappresentazione artistica! Nell' antichità la rappresentazione di un personaggio divino era suggerita dal mito religioso, per molto tempo elaborata e perfezionata nelle mille tradizioni; e quando il poeta o l' artista si facevano a ritrarlo, trovavano che esso aveva già avuto e forma e vita nella fantasia del popolo. [1] Nella mitologia cristiana non ci è stata quella elaborazione artistica, meravigliosa davvero, che pose fondo a tutta quanta una letteratura; nè ci è stata nè ci poteva essere, perché l' arte trovava nel concetto stesso religioso piuttosto un ostacolo che un ajuto al suo sviluppo, e tra l'arte e la religione s' erano spezzati que' legami, onde erano

(1) Kerbaker, Hermes: pag. 3. Napoli 1877.

state congiunte nel mondo antico. Siamo in un ambiente profondamente mutato: l'arte si compiace d'imagini e fantasmi, a cui la religione vorrebbe dare perpetuo bando, e quando più le si avvicina, tanto più il suo campo si restringe. Manca adunque al poeta cristiano, diciam così, quel ricco fondo mitologico, e una tradizione scarna e sbiadita gli rimane, dove il divino è come sbozzato nella sua rappresentazione artistica, scarna e sbiadita tanto che talora non si è sentita la necessità di ubbidirle. Il Milton nel suo *Paradiso perduto* dà agli angeli armi diverse da quelle onde li aveva forniti la fantasia popolàre.

Goffredo è il personaggio che il poeta vuol mettere sopra il piedistallo: nuovo Mosè, scelto da Dio, egli deve salvare il sepolcro di Cristo che è in mano de' musulmani, condurre il suo esercito alla vittoria, che aprirà le porte di Gerusalemme. La concezione è buona, ma è mancata l'arte, perchè il divino e l'umano non si ricongiungono con quella ingenuità, per dir così, primitiva che ti piega a una fede cieca; ci si vede lo sforzo a rappresentare cose, onde il poeta stesso, come il lettore, non ha profonda coscienza. Ci è però un punto indovinato, in cui tu senti la forza divina che tira le menti a un sol volere, la mano di Dio che guida le azioni, ed è quando i guerrieri cristiani si fanno unanimi ad eleggere Goffredo unico

duce, come ha proposto il solitario Piero. Ma l' effetto in parte è perduto per queste parole che il poeta dice:

. . . Or quai pensier, quai petti
Son chiusi a te, sant' aura e divo ardore?
Inspiri tu dell' Eremita i detti
E tu gl' imprimi ai cavalier nel core:
Sgombri gl' inserti, anzi gl' innati affetti
Di sovrastar, di libertà, d' onore.
(C. I. ott. 32.)

Qui è il critico che ritrova il sottinteso e spiega quel che il poeta ha creato.

Eletto che si è Goffredo a duce supremo, il poeta passa a rassegna i guerrieri raccolti sotto le sante bandiere, come fa Omero nel secondo dell' Iliade. E come Omero si rivolge alle Muse perchè l' ajutino nel canto [1], il Tasso invoca la mente *degli anni e dell' oblio nemica* con parole che ci fanno ricordare il verso dantesco (Inf. II., 8).

O mente che scrivesti qnel ch' io vidi

In Omero la rassegna è assai scarna, un puro e semplice κατάλογος che ti stanca con continue ripetizioni di epiteti: nel Tasso i

(1) Om. Il. II. 484.
ἔσπετε νῦν μοι μοῦσαι ὀλύμπια δώματα ἔχουσαι

personaggi non ci passano davanti come quella schiera di condannati danteschi che d'ogni posa pareva indegna, ma cominciano già a ricevere il primo tocco di pennello e qualcuno a colorirsi. Così dopo Guglielmo duce de' guerrieri che manda l' Inghilterra e dall' alte selve

La divisa dal mondo ultima Irlanda (1)
(C. I. OTT. 44).

vien Tancredi, del quale il poeta conta una storia d' amore, presentandolo fin da principio insieme a Clorinda: pare come l' intonazione d'una musica che hai da sentire fra poco, o, se piace più, il prologo d' un dramma. Sennonchè il Pope osserva che codesto episodio dell' amor di Tancredi per Clorinda è mal collocato e sproporzionatamente lungo. Forse il poeta inglese non ha torto. Se gli amori di Tancredi e Clorinda hanno ad essere una parte non minima del poema, perchè inserirne la storia nella rassegna, proprio allora che interesse del poeta è di far conoscere i guerrieri di Cristo come guerrieri semplicemente devoti a una santa impresa? Non viene a questo modo turbata la serenità della rassegna? A me pare che il poeta abbia frainteso la qualità del suo personag-

---

(1) Verg. Eclog. I., 97.

Et penitus toto divisos orbe Britannos

gio. Tancredi è un personaggio che comparisce la prima volta nel mondo epico, non accompagnato da tradizioni, che leghino il nome suo a una storia. Quell' episodio invece posto a quel luogo ne farebbe quasi un Orlando, che una estesa serie di poemi ha congiunto di un nodo indissolubile ad Angelica; ma se d' Orlando e d' Angelica gli amori son noti, frutto di lunga elaborazione popolare, lo stesso non si può dire di Tancredi e Clorinda, creature nuove.

La rassegna continua, e nuovi guerrieri si fanno sulla scena, de' quali non discorro, perchè tranne due o tre che si son renduti quasi popolari, gli altri son rimasti nell' ombra, non tocchi o appena da lontano dalla luce vivificatrice dell' arte. Mi fermo a qualche punto dove si sente l' imitazione.

Ove voi me, di numerar già lasso,
Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi,
Rapite?

(C. I. OTT. 56).

In Vergilio (En. VI., 845).

Quo fessum rapitis, Fabii?

Colpo che ad un sol noccia, unqua non scende,
Ma indiviso è il dolor d' ogni ferita.

(C. I. OTT. 57).

Questo concetto grazioso è espresso anche da Eliodoro nel V libro della storia etiopica, parlando di Carichia e Teagene. « Sforzavasi essa di rimuoverlo dalla battaglia, dicendo che le sofferiva il cuor di dovere essere da lui in morte separata; e che se fosse avvenuto ch' egli fosse stato ferito, ella dell' istessa piaga avrebbe sentito il medesimo dolore » [1]

E spesso è l' un ferito, e l' altro langue;
E versa l'alma quel, se questa il sangue.
(C. I. OTT. cit.)

È uno de' tanti giuochetti di parole di cui compiacevasi il Tasso ed è disseminato tutto quanto il poema. Le antitesi frequenti, quelle rispondenze strane di parole che colpiscono e fermano nella lettura, quell' addossarsi di concettini più o meno leggiadri, sono caratteristiche dello stile del poeta nostro e degli scrittori del seicento.

Se 'l miri fulminar nell' arme avvolto,
Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto.
(C. I. OTT. 58).

É Rinaldo. Si potrebbe fare un' osservazione generale sull' uso che fa il poeta della mi-

(1) Eliodoro, trad. da Leonardo Ghini. Tomo I., pag. 163 Pisa 1816.

tologia pagana. In un poema come la Gerusalemme non può non apparire una stonatura la comparsa di una divinità falsa e bugiarda, tanto più che in certi luoghi, in questo ad esempio, l' olimpo cristiano darebbe qualcosa di proprio. Si vede però nel poeta l' erudito, l'appassionato studioso dell' antichità classica, a cui certe imagini sono diventate così familiari che non è più capace di spogliarsene, si sono come incarnate. La mitologia classica diventa un semplice strumento in mano dello scrittore moderno, un formulario e nulla più, e quella vita che vi si racchiudeva, si è spenta; non resta il dio, ma il nome del dio, un puro *flatus vocis*. Marte e Amore sono, come a dire, vocaboli che nascondono in sè semplici concetti; ma la rappresentazione dell'uno e dell'altro dio non ci ricorre più davanti alla mente, quale ricorreva all' uomo dell' antichità.

L' arme percote (il sole) e ne trae fiamme e lampi
(C. I. OTT. 73.)

In Verg. (En. VII., 256-57.)

. . . aeraque fulgent
Sole lacessita

Così degli altri fiumi il re talvolta,
Quando superbo oltre misura ingrossa,
Sovra le sponde ruinoso scorre,
Nè cosa è mai, che gli s'ardisca opporre.
(C. I. ott. 75)

Un paragone simile trovasi in Omero (Il. V., 87-92) e in Vergilio (Georg. I., 481-83 ed En. II. 305-8).

Ma precorsa è la fama, apportatrice
De' veraci romori e de' bugiardi
(C. I. ott. 81.)

In Ovidio (Metam. IX, 137-39.)

. . . *cum fama loquax pervenit ad aures,*
. . . *quae veris addere falsa*
Gaudet.

CANTO SECONDO

L' episodio di Olindo e Sofronia è la parte più notevole di questo canto. I revisori romani lo proscrissero, perchè *troppo vago, troppo tosto introdotto, troppo lirico e poco connesso* [1]. Ma il poeta in sul principio non prestò orecchio a' suoi terribili Aristarchi: sentiva che in quell' episodio aveva trasfusa una parte dell'anima sua, forse ligava, per dir così, al poema come una pagina della sua storia che doveva avere una fine così triste. Forse Olindo era lui,

(1) I revisori romani erano: Silvio Antoniano, Angelo Bargeo, Scipione Gonzaga, Flaminio de' Nobili e Luca Scalabrino.

Sofronia Eleonora. [1] Era il canto prediletto a Torquato, e quando gli amici gli chiedevano la lettura di qualche parte del poema, leggeva questa appunto, forse perchè il suo cuore trovava così uno sfogo alla fiamma che ardeva dentro. C' era però qualche verso che alla coscienza d' un credente quasi superstizioso offriva un certo dubbio, come quello: *Che vi portaro i creduli devoti,* e pareva un punto nero sopra un quadro luminoso. In seguito è il quadro stesso che si cominciò ad annerire, è l' episodio tutto quanto a cui si estese il dubbio; e il poeta sentì il bisogno di ricorrere all' Inquisitore Ferrarese per liberarsene. Data pace alla sua coscienza, promise a' giudici di tornare sull' episodio e di aggiungere otto o dieci ottave alla fine, le quali l'avrebbero fatto parere più connesso; ma in conclusione, niente fe-

(1) Intorno agli amori del Tasso vedi il libro del Ferrazzi già citato e i Saggi critici del D' Ovidio (Il carattere, gli amori e le sventure di T. Tasso).

Anche il D' Ovidio vede in Sofronia alcuni tratti che ricordano evidentemente Eleonora, come la già matura verginità, la vita riservata ed austera, ma osserva che non è altrettanto certo che in Olindo il poeta rappresentasse sè stesso e per la soluzione dell' episodio col matrimonio e per certe espressioni vivaci di Olindo sul rogo. Se il Tasso in un sonetto promette ad Eleonora di nominarla nel poema, avrebbe poi mutato e preferito al nominarla il ricordarla per allusione. (D' Ovidio, *T. Tasso e un suo nuovo biografo* nel giornale *Fanfulla della Domenica* Anno IV, num. 6).

ce di questo, anzi si persuase di dover dare di frego a quella pagina d' amore che una volta gli era stata tanto cara. E scomparve di fatto nella *Gerusalemme Conquistata.*

Questa è la storia dell'episodio, la quale da un lato ti farebbe intravvedere l'anima del poeta, quanto vi si agitava dentro, dall' altro ti mostra i criterj che guidavano i revisori della Gerusalemme nel fare la loro critica: lati amendue che potrebbero dar luogo a una serie di osservazioni importanti, ma difficoltose, specie quelle che toccherebbero la vita del Tasso, che tutti sanno quanto sia intricata. A me piace rimanermi nell' episodio e dirne quel po' che mi suggerisce lo studio amoroso e diligente che vi ho fatto su.

E da prima, l' episodio è o no creazione del poeta? Quistione necessaria oggi che d' ogni autore si ricercano le fonti prossime e remote, reali e possibili. Colle sue infinite leggende, co' suoi infiniti romanzi cavallereschi il medioevo pur diede al nostro Torquato qualcosa di quella ricchezza di cui tanti poeti prima di lui s'erano serviti; e chi si fa a ricercare i diversi fili onde è intessuta quella tela che è la Gerusalemme, ne trova alcuni che sono usciti dal laboratorio medioevale. Uno appunto sarebbe l' episodio di Olindo e Sofronia.

La leggenda di Didimo e Teodora contenuta nel libro *De Virginibus* di S. Ambrogio, offre tali

somiglianze col nostro episodio che niente impedisce di supporre che ne sia stata la fonte immediata. Teodora cristiana è per accusa condannata al lupanare. Didimo vi accorre, e per salvarla le dà i suoi panni. Scoverto l'inganno, il povero giovane è condannato al supplizio, che subirebbe, se Teodora non corresse a strappargli la palma del martirio, gridando: *In me lata ista sententia, quae pro me lata est* [1]. Come si vede, ne' particolari c' è di- diversità tra i due racconti, ma non si può negare che l' uno contenga il germe dell' altro, che il racconto medioevale abbia dato al poeta la materia che con mano potente ha trasformata. Se anche non fosse questa la fonte immediata, nell' episodio si sente una concezione vecchia, un fondo che la storia presenta più volte, perchè ci sono esempj di sacrificj spontanei, come quello di Sofronia, e di passioni nobili e invitte, come quella di Olindo. Ma se il fondo è vecchio, i due personaggi, Olindo e Sofronia, come caratteri, in quanto sono ciò che sono, formano la parte nuova, quella che può dirsi creazione del poeta.

L' episodio andava incontro ad una difficoltà, ed era la mancanza d' equilibrio che ne sarebbe venuta al poema stesso, se al racconto non si fossero date le debite proporzioni, o

(1) D' Ancona, Alcune fonti della Gerusalemme.

Or ti solleva a più beata spene
Mirando 'l ciel, che ti si volve intorno
Immortale ed adorno.

Liberata dal rogo, Sofronia non torna alla solitudine dell' angusta sua casa, dove prima celava la sua bellezza, ma ad Olindo, cui l' amore potente aveva spinto a sacrificarsi per lei, concede per sempre il suo cuore. Commossa dall' atto del giovane amante, Sofronia non è più quella di prima, si trasforma. Sennonchè la rigidezza del suo carattere, a quel modo che vien rappresentato dal poeta, è come d' ostacolo a questa trasformazione; manca ogni sviluppo psicologico, quelle tinte intermedie, che ci additano il succedersi e mutarsi degli affetti. Nella storia di Sofronia c' è un principio, un mezzo e un fine che non tornano ad un' armonia unica, ma offrono come degli slegamenti, i quali falsano la concezione del poeta.

E Olindo? È un carattere meno freddo di quello di Sofronia. *Mal visto o mal noto o mal gradito,* si consuma in un amore nascosto e quasi disperato, ama e non è riamato, si contenta di una fiamma secreta, e non ha il coraggio di palesarla. La situazione è sottile e artificiosa. Questo amore che non divampa, che non consuma chi ne è preso, e invece di dargli ardire, lo rende ancor più timido, questo a-

more che trova come in sè stesso un certo appagamento, è una rappresentazione esagerata che il poeta farebbe dell' amor suo per Eleonora, ammesso da molti. Ma Eleonora non era fredda come Sofronia, e qualcosa faceva pel suo Torquato; non foss' altro, ne accettava gli omaggi, lo confortava con qualche parola amorosa d'incoraggiamento; non l'amava, ma gli voleva del bene. Il timido amante, quando Sofronia si offre spontanea al martirio, diviene eroe, non teme di dare la propria vita per salvare quella dell' amata. Ed anche qui non c' è continuità di carattere, è un eroismo che ha per base la timidezza, un *poi* che suppone un altro *prima*; dicasi pure che è avvenuta una trasformazione, mancano però le gradazioni che la rendano possibile. Non hai davanti a te un carattere che si dispiega e rivela a poco a poco, ma un accozzo piuttosto di caratteri, che non sfugge a chi vi rifletta. Olindo e Sofronia sono due creazioni gemelle: a tal donna tal uomo. La discontinuità tuttavia de' caratteri rimane nascosta sotto una tinta eguale che è la forma lirica, avvertita già dai revisori romani. Appunto questo lirismo che riduce l' episodio a un idillio, questa forma elegiaca che ritrova presto le vie del cuore, rende immortali Olindo e Sofronia, creature che si distaccano dal fondo epico del poema, e soffrono, per dir così, anche nella loro rappre-

sentazione artistica quell' esilio, a cui li aveva condannati Aladino.

E non finisce qui la mia analisi. Il medioevo la vince sul classicismo, dando al poeta la parte sustanziale dell' episodio, ma non è un trionfo completo, e qualcosa di classico, di vergiliano, spunta qua e là. Leggendo le parole che pronunzia Olindo, quando accorre a liberare Sofronia dal supplizio, non c' è chi non ricordi il passo di Vergilio, dove Niso, l' amico diletto di Eurialo, grida (En. IX., 427-29):

Me me adsum qui feci: in me convertite ferrum,
Rutuli: mea fraus omnis: nihil iste nec ausus
Nec potuit.

Tu ricordi senza dubbio questo passo, ma a un tempo ti avvedi che si trova come spostato nell' ottava del Tasso, e le parole di Niso in bocca a Olindo si colorano di un certo che di retorico: c' è insomma quella mancanza d' equilibrio, a cui io accennava poco fa, tra il carattere del personaggio e ciò che al personaggio si fa dire. Aggiungi pure che turba l' impressione l' immediato risaltar dell' imitazione, e la turba in quanto che sei scosso in quella certa fede che tu porti al poeta. Trovi Niso là dove era Olindo. E seguitando, l' ultimo verso dell' ottava XXVIII

Ahi tanto amò la non amante amata!

ricorda quello di Vergilio (loc. cit. 430)

Tantum infelicem nimium dilexit amicum!

E la risposta di Sofronia alla profferta di Olindo arieggia in certo qual modo l' altra che fa Eurialo a Niso, quando questi si vuol mettere solo a una impresa pericolosa:

Ho petto anch' io, che ad una morte crede
Di bastar solo . . .
(C. II. ott. 30)

In Vergilio (loc. cit. 205):

Est hic, est animus lucis contemptor . .

Accanto a queste imitazioni vergiliane tanto evidenti c' è qualcuna boccacesca. Così Biancofiore, ligata al palo col suo Filocopo, dice: « Oimè, quanto è più il dolore ch' io di te sento, che quel che di me mi fa dolere! » ([1]). E Olindo dice a Sofronia, mentre, come gli altri due amanti, sono sul rogo:

. . . duolmi il tuo fato,
Il mio non già, poich' io ti moro allato.
(C. II. ott. 34)

E nella VI. novella della V. giornata del De-

(1) Boccacio, Filocolo. Tom. II., pag. 197. Firenze 1829. Questa edizione del Moutier ha il titolo di *Filocolo;* ma i titoli delle pagine hanno *Filocopo* nel primo tomo, e *Filocolo* nel secondo.

cameron, Gian di Procida condannato ad essere arso insieme a una fanciulla, dice a Ruggieri dell'Oria, ammiraglio del re Federico: « . . . voglio adunque di grazia che, come io sono con questa giovane, la quale io ho più che la mia vita amata, ed ella me, con le reni a lei voltato ed ella a me, che noi siamo co' visi l'uno all'altro rivolti, acciocchè morendo io, vedendo il viso suo, ne possa andar consolato » (1). È un desiderio che manifesta anche il povero Olindo:

Ed o mia sorte avventurosa appieno,
O fortunati miei dolci martiri!
Se impetrerò che giunto seno a seno
L'anima mia nella tua bocca io spiri;
E, venendo tu meco a un tempo meno,
In me fuor mandi gli ultimi sospiri!
(C. II. ott. 35)

Notevole in fine è la forma splendida, smagliante, onde è rappresentato questo episodio, e una delicatezza d'espressione che tocca il ricercato e il sottile. A quando a quando il poeta si fa in mezzo, come non sapesse star discosto da quelle sue creature e temesse di abbandonarle al loro destino (ott. XV, XXXI, XXXVII). Soprattutto ti colpiscono e fermano

(1) Boccaccio, Decameron. Tomo III., pag. 74. Firenze 1827.

nella lettura quelle rispondenze capricciose di parole, quell' addossarsi di concettini più o meno leggiadri, di cui, oltre a questo, son disseminati anche gli altri canti della Gerusalemme.

Clorinda è il *deus ex machina* che libera Olindo e Sofronia dal rogo. Già i due infelici hanno destato compassione nel cuore de' pagani che non possono mantenere le lacrime; il re stesso è costretto a togliersi da quello spettacolo, perchè presente che ne sarebbe tocco: spira insomma da per tutto un' aura di pietà. Il martirio comincia, quando giunge inaspettato un guerriero chiuso nella sua armatura. È Clorinda: desiderosa di sapere a che quell' apparecchio di morte, spinge oltre il cavallo: vede i due legati insieme, la giovinetta che sta muta cogli occhi fissi al cielo, e il giovinetto che geme non per sè, ma per la sventurata compagna. Come non sentire pietà, quando tutti piangono? E pietà sente Clorinda, e piange anche lei. E a Clorinda, alla guerriera che odia a morte i cristiani, che viene dalle contrade persiane appunto per farne strage, il poeta affida la difesa de' due infelici: fattala commuovere, egli non vede nella sua creatura se non una donna, a cui soprabbonda la delicatezza del cuore, dimentico che verrà tempo che la mostrerà spietata. L' ambiente, dove egli la pone, subito la tira a sè, le dà, direi, il proprio colore; ha la forza di svilup-

pare in lei affetti, di cui il cuore forse non aveva altra volta palpitato, da guerriera che è, te la trasforma in donna, che sente la soavità delle lacrime. Quel germe di delicatezza, che in seguito sembra quasi inaridito, il lato femminile, spunta di nuovo all' ultima ora e raggiunge il suo zenit: la guerriera scompare del tutto, e davanti alla nostra fantasia commossa non rimane che la donna.

Clorinda udito che ha la colpa di Olindo e Sofronia, comanda che non si prosegua nel martirio, e va dal re ad implorare la grazia. Aladino, a cui ella era ben nota per fama, l' accoglie con lieto volto, le concede lo scettro sopra i suoi guerrieri (con troppa fretta secondo i critici), e quando gli chiede in dono i due rei,

Abbian vita, risponde, e libertade;
E nulla a tanto intercessor si neghi.
(C. II. OTT. 52)

Ho detto altrove che Clorinda ha somiglianza colla Camilla vergiliana. La donna guerriera che comparisce tanto spesso ne' romanzi cavallereschi, non era una creazione del medioevo; c' erano tipi antichissimi, la cui memoria non s' era mai spenta nella fantasia de' popoli. La mitologia greca presentava le Amazzoni, divenute popolarissime sul declinare del

medioevo soprattutto per le storie trojane [1]. Il Boccaccio non le aveva cantate nella *Teseide?* Il medioevo però ci aggiunge qualcosa di suo, fa innamorata la donna guerriera e la travolge in mille avventure. Il tipo antico non si perde del tutto. Camilla trova una sua compagna in Marfisa che è donna senza amori, e, fino a un certo punto, in Clorinda: fino a un certo punto, perchè questa finisce per essere amante, non in questa vita, s' intende, ma nell' altra, come si è veduto più sopra. Sinchè rimane in terra Clorinda è una Camilla, la sua vita è nelle armi, il campo di battaglia è il suo mondo.

Costei gl' ingegni femminili e gli usi
Tutti sprezzò sin dall' età più acerba:
Ai lavori d' Aracne, all' ago, ai fusi
Inchinar non degnò la man superba. [2]
(C. II. ott. 39.)

Intanto in Emaus,

. . . *città, cui breve strada*
Della regal Gerusalem disgiunge;

---

(1) Rajna. Le fonti del Furioso. Introduzione, pag. 44.
(2) Verg. En. VII., 805-7.

Bellatrix, non illa colo calathisve Minervae
Femineas adsueta manus; sed proelia virgo
Dura pati . . .

Ed uom che lento a suo diporto vada,
Se parte mattutino, a nona giunge,
(C. II. ott. 56).

Goffredo fa spiegare le tende. Si son già spiegate, quando giungono due gran baroni *in veste ignota* (1), Alete ed Argante. Sono pagani, uno de' quali, Argante, avrà parte grandissima nel poema, mentre l' altro rimarrà del tutto nell' ombra. Alete fa soltanto in questo canto la sua comparsa, e poi si perde nella folla de' nemici di Cristo. E pure il poeta si studia di dipingerne con vivi colori il carattere, e c' induce a credere che anche lui avrà importanza ne' fatti avvenire. La nostra aspettazione fallisce. Chi sa che il poeta non ebbe intenzione, quando lo tirò sulla scena, di dargli un posto eminente nel quadro, e poi, all' ultimo, si trovò a mani vuote, con uno sviluppo di azioni che scartava quel personaggio? Affaccio questo dubbio, perchè mi sembra strano che a un personaggio che non deve avere importanza appresso, che sostiene la parte di semplice ambasciadore, si dia tanto rilievo, si consacri tutta una ottava per descriverne il carattere. Man-

(1) Verg. En. VII., 166-68.

Cum provectus equo longaevi regis ad aures
Nuncius ingentes ignota in veste reportat
Advenisse viros.

cano le proporzioni. Sennonchè l' eloquente discorso ([1]) che il poeta pone in bocca ad Alete, costituisce un certo equilibrio. Alete ci sta pel discorso. Argante non avrebbe potuto parlare a quel modo. Un commentatore contemporaneo consiglia, a proposito della splendida orazione dell' Egiziano, di vedere nell' opera di un certo Giulio Ferretti intitolata *De Oratoribus seu legatis Principum et de eorum fide et ufficio*, quali cose devono osservarsi dagli oratori che da un principe sono mandati a un altro. Dio mio, dove si va a ficcare la voglia di applicare le regole della retorica! Come doveva gongolare di gioja il corto commentatore a vedere che il Tasso non aveva trasgredito le regole! Non gongoliamo di gioja noi che sentiamo qua e là nell' orazione di Alete troppo studio: non sempre scorre dolce il rivo della sua eloquenza.

Notiamo alcune imitazioni classiche di concetti e di frasi. Nell' ottava settantesima:

Chè fortuna qua giù varia a vicenda,
Mandandoci venture or triste or buone,

---

(1) . . . di sua bocca uscieno
Più che mel dolce d' eloquenza i fiumi.
(C. II. ott. 61)

Omero dice lo stesso di Nestore (Il, I., 249):
τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή.

hanno un riscontro ne' due distici di Ovidio (Trist. V. eleg. VIII., 15-8).

Passibus ambiguis fortuna volubilis errat,
Et manet in nullo certa tenaxque loco:
Sed modo laeta manet, vultus modo sumit acerbos,
Et tantum constans in levitate sua est.

Seguono i due versi di chiusa:

Ed a' voli troppo alti e repentini
Sogliono i precipizj esser vicini.

Nell' antichità la stessa sentenza si trova di frequente, ma è accompagnata sempre al mito di Icaro, nel quale essa aveva la sua pratica applicazione. Nell' ottava settantesimaseconda il verso

Tu da un sol tradimento ogn' altro impara

ricorda le parole di Vergilio (En. II., 65-6)

. . . . *et crimine ab uno*
Disce omnes.

Splendido è pure il discorso di Goffredo, tutto quanto informato al più puro sentimento religioso. Nè ambizione, egli dice, nè avarizia hanno spronato i cristiani all' alta impresa, ma il desiderio di acquistarsi presso Dio grazia e merito, libe-

rando il santo sepolcro. La mano divina li ha tratti d' ogni pericolo, quella che

. . . fa piani i monti e i fiumi asciutti,
L' ardor toglie alla state, al verno il ghiaccio:
Placa del mare i tempestosi flutti.
(C. II. ott. 84)

Purchè non li abbandoni, poco hanno a curare che non vengano altri a soccorrerli.

Ma quando di sua aita ella ne privi
Per gli error nostri, o per giudizj occulti;
Chi fia di noi ch' esser sepolto schivi
Ov' i membri di Dio fur già sepulti?
Noi morirem, nè invidia avremo ai vivi:
Noi morirem, ma non morremo inulti; (1)
Nè l' Asia riderà di nostra sorte (2),
Nè pianta fia da noi la nostra morte.
(C. II. ott. 86)

La fiducia in Dio traspare splendidamente dal discorso di Goffredo: è uno di que' luoghi,

---

(1) Verg. En. II., 670.

Numquam omnes hodie moriemur inulti.

(2) Petrarca (Trionfo d' Amore, v. 84).

S' Africa pianse, Italia non ne rise.

Si confronti pure il verso di Claudiano (*Contro Rufino*, II., 168)

Nec mea securus ridebit funera victor.

dove il sentimento religioso si fa via e riesce a scuoterci anche adesso che tanta nebbia di scetticismo c' ingombra la mente e il cuore. Fo qui un' osservazione, che dovrebbe stare altrove: del resto non è del tutto estranea. Ed è che il poeta non è riuscito nel suo poema a far de' cavalieri cristiani tanti eroi, come pur avrebbe voluto: i pagani sono realmente più grandi, Argante non trova l' eguale tra i cristiani: non c' è riuscito appunto per questo intervento divino. Per tirare in campo la mano di Dio, mette sempre i cristiani nella dura condizione di averne bisogno. In Omero ciò non avviene: a fianco agli eroi combattono gli dei, ma gli eroi sono sempre eroi, il soccorso divino non pregiudica loro, non li fa scapitare in onore. La ragione si è che in Omero i due mondi, il divino e l' umano, quasi si compenetrano, il divino è un elemento *sine quo non*, e mescolandosi all' umano, per dir così, si umanizza. La lotta che si combatte tra gli uomini passa tra gli dei: si schierano ne' due campi nemici, ma vince sempre il più forte, sia esso uomo o dio. E non si dà il caso che l' uomo ferisce il dio? Nel Tasso la potenza divina è sempre un *deus ex machina:* scende quando si tratta di dare la vittoria ai cristiani, di far vincere il più delle volte i meno forti.

Argante freme al discorso di Goffredo. Egli, a parer mio, è uno de' personaggi della

Gerusalemme meglio ritratti. Non si può dire che sia creazione del poeta: ha qualcosa d' Achille. Anzi le qualità sue sono appunto quelle, che, secondo Orazio, spettano al Pelide:

Impaziente, inesorabil, fero,
Nell' armi infaticabile ed invitto,
D' ogni Dio sprezzatore, e che ripone
Nella spada sua legge, e sua ragione (1).
(C. II. OTT. 59)

Questo tipo d'uomo, in cui la forza è tutto, questo tipo vecchio, che ha la sua espressione più cruda in Rodomonte, personaggio romanzesco, si tempera alquanto in Argante: il Tasso gli dà un certo che di nuovo.

Fattosi innanzi a Goffredo, dice: *chi la pace non vuol, la guerra s' abbia.*

Indi il suo manto per lo lembo prese,
Curvollo, e fenne un seno, e' l seno sporto,
Così pur anco a ragionar riprese,
Via più che prima dispettoso e torto: (2)

---

(1) Or. Ad Pis. 121-22.

Impiger, iracundus, inesorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis.

Il *d' ogni Dio sprezzatore* ricorda il *contemptorque deum Mezentius* di Vergilio (En. VIII., 7)

(2) Questi due attribuiti Dante dà a Capaneo (Inf. XIV., 47)
...... e giace dispettoso e torto.

O sprezzator delle più dubbie imprese,
E guerra e pace in questo sen t' apporto:
Tua sia l' elezïone: or ti consiglia
Senz' altro indugio, e qual più vuoi ti piglia.
(C. II. ott. 89)

Chi non ricorda l' atto dell' ambasciatore romano davanti al senato cartaginese? (1) È però una imitazione non opportuna, tra perchè quell' atto se stava bene a un romano che indossava la toga, non stava bene a un egiziano, e pel ricordo immediato che si desta in noi.

Proclàmata la guerra i due ambasciatori si partono dal campo cristiano; Alete torna in Egitto, e Argante s' avvia verso Gerusalemme. Questo secondo canto si chiude colla descrizione della notte, imitazione evidentemente vergiliana:

Era la notte allor ch' alto riposo
Han l' onde e i venti, e parea muto il mondo.
Gli animai lassi, e quei che 'l mare ondoso,

---

(1) Silio Italico, Pun. II., 382-89.

Non ultra Fabius patiens texisse dolorem,
Concilium exposcit propere, Patribusque vocatis
Bellum se gestare sinu pacemque profatus;
Quid sedeat, legere, ambiguis neu fallere dictis
Imperat ac saevo neutrum renuente Senatu,
Ceu clausas acies gremioque effunderet arma:
Accipite infaustum Lybiae, eventuque priori
Par, inquit, bellum, et laxos effudit amictus.

O de' liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso,
E i pinti augelli nell' oblio profondo,
Sotto il silenzio de' secreti orrori
Sopian gli affanni e raddolciano i cori (1).
(C. II. OTT. 96)

CANTO SETTIMO

PARTE PRIMA

In questo canto soprabbondano le imitazioni classiche. La prima parte, alla quale mi fermo, è una delle gemme del poema, e una delle gemme, si può aggiungere, della poesia italiana: intendo parlare di quell'idillio stupendo che è Erminia fra i pastori. Qui il poeta si trova nel suo elemento, come si suol dire. La situazione non è certo nuova, ma sono nuovi i colori, onde è rappresentata, nuova quella delicatezza di sentimenti che ti colpisce, ti commuove fino alle lacrime. Hai una poesia essenzialmente lirica, che è poesia e musica a un tempo; tanta è la soavità

(1) Verg. En. IV., 522-27.

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, sylvaeque et saeva quierant
Aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
Cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
Quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
Rura tenent, somno positae sub nocte silenti.

delle imagini, tanta la dolcezza del verso. Contenuto e forma sono una cosa sola, il pensiero ha nella parola il suo specchio fedele, l' uno e l' altra si fondono in un' armonia maravigliosa.

Erminia ama Tancredi, di cui una volta è stata prigioniera, l' ama con tutto il fuoco dell' anima, ma Tancredi non se n' accorge: il cuore del guerriero cristiano palpita invece per Clorinda: sennonchè a questa i suoi palpiti sono ignoti, come a lui quelli di Erminia. Sono due amori che corrispondono tra sè. Quando Erminia sa che Tancredi giace nella tenda spossato dalle ferite che ha ricevute nel duello con Argante, si risolve di andargliele a medicare. In quella mano pietosa chi sa? egli scorgerebbe la mano di chi gli ha già donato il cuore. Si veste delle armi di Clorinda e si avvia verso il campo cristiano. Scoperta e creduta realmente Clorinda da *duo fratei latini,* Alcandro e Polifemo, è inseguita da uno di essi, da Alcandro, mentre l' altro fa annunziare al campo l' insidia tentata da Clorinda. A quel nome Tancredi sorge, e credendo che l' amata donna sia venuta proprio per lui, monta a cavallo e rapidamente segue *gl' indizj e l' orme nuove.* Tutto questo è narrato alla fine del sesto canto. Nel settimo comparisce Erminia che impaurita si abbandona nella fuga al suo cavallo, e riesce alla fine a campare dalle ma-

ni de'cavalieri cristiani (1). Giunta alle chiare onde del Giordano, scende in riva al fiume e si riposa.

Cibo non prende, chè de' suoi mali
Solo si pasce, e sol di pianto ha sete (2).
(C. VII. ott. 4)

Indi si addormenta.

E qui si apre una scena campestre delle più stupende, che una letteratura possa vantare. L'indomani Erminia si desta al canto degli uccelli e al mormorio del fiume e degli alberi, apre gli occhi e vede i *solitarj alberghi de' pastori.* La solitudine della campagna, quella pace che vi regna, fanno un contrasto indicibile col suo cuore, che sanguina della ferita d' amore. Ella sente che è entrata in un mondo assai diverso da quello dove è vissuta fin adesso, in un mondo a cui sono ignoti i travagli dell'anima sua e che forse non intende le sue lacrime. In mezzo a tanto sorriso di natura, a tanta tranquillità, pur non può darsi pace, e si lamenta delle sue sventu-

(1) Le prime ottave ci ricordano la fuga di Angelica che pur con tanta eleganza è descritta dall' Ariosto (Fur. Canto I., ott. ?3).

(2) Ovid. Metam. IV., 262-63.
Perque novem luces expers undaeque cibique
Rore mero lacrimisque suis jejunia pavit.

re: la imagine di Tancredi l'accompagna sempre. Ode un chiaro suono di pastorali accenti: si leva, e verso quella parte donde viene, s'avvia a passi lenti. Una scena graziosa di famiglia le si fa alla vista: all' ombre amene un uomo canuto presso alla sua greggia tesse fiscelle ed ascolta il canto di tre fanciulli. Quanta innocenza di vita e quanta beatitudine in quella semplicità! Que' fanciulli che col canto rallegrano il caro padre già vecchio e che pur si affatica, quella greggia che silenziosa riposa accanto, unica ricchezza della famigliuola, formano un quadretto di bellezza inarrivabile. Uscito insieme ad Erminia dal fragore delle armi, da un ambiente, dove si agitano le umane passioni, tu ti trovi in presenza di una vita nuova, della vita pastorale che non ha storia, come la vita della natura: il domani è simile all' oggi; tutto è pace e del mondo cittadinesco non si ragiona, come se siasi perduta la memoria della sua esistenza.

Sbigottisce la famigliuola a vedere le insolite armi: ma Erminia si affretta a rassicurarla:

Seguite, dice, avventurosa gente
Al ciel diletta, il bel vostro lavoro;
Chè non portano già guerra quest' armi
All' opre vostre, ai vostri dolci carmi.

(C. VII. ott. 7)

Della tranquillità de' pastori ella si maraviglia: non sa intendere come mai, mentre arde il paese d' alto incendio di guerra e un regno minaccia di crollare all' urto di arme straniere, possano essi sciogliere alle aure i loro canti boscarecci e godere in giorni tanto tempestosi. Ne domanda la ragione al buon vecchio, salutandolo col dolce nome di padre ([1]). E il vecchio risponde che come la folgore non cade in basso piano, ma sulle eccelse cime, così il furore di arme straniere coglie soltanto le altere teste de' re:

Nè gli avidi soldati a preda alletta
La nostra povertà vile e negletta.
(C. VII. ott. 9)

Non altrimenti è del pescatore Amicla presso Lucano (Fars. V., 526-27), quel povero uomo, alla cui capanna Cesare, vestito d' abito vile, va a picchiare per farsi condurre in Italia:

Securus belli: praedam civilibus armis
Scit non esse casas.

---

(1) . . . . o padre or che d' intorno
D' alto incendio di guerre arde il paese,
Come qui state in placido soggiorno
Senza temer le militari offese? (C. VII. ott. 8)

Questi versi ricordano il principio della I ecloga di Vergilio.

E qui il pastore ci mette davanti un quadro mirabile delle gioje campestri, che si compendiano, si potrebbe dire, in una sola parola: pace: quella pace di che ha tanto bisogno la povera Erminia, unico bene a cui invano tende l' uomo nel corso di sua vita. Povero è il pastore, ma quella povertà vale più che le più grandi ricchezze.

Spengo la sete mia nell' acqua chiara,
Che non tem' io che di venen si asperga:
E questa greggia, e l' orticel dispensa
Cibi non compri alla mia parca mensa (1).
(C. VII. ott. 10)

Traspare inoltre dalle parole del vecchio un sentimento della natura delicatissimo. Le piante, il ruscello, gli uccelletti, i capri snelli e i cervi, la piccola greggia, il pastore, colla consorte e i figliuoli, formano come una sola famiglia, dove c' è tanta tenerezza insieme a tanta innocenza. La famiglia di città si vede di lontano, e te l' addita proprio lui il pastore. Egli nella sua giovinezza fu a Memfi, nella reggia, ma ben presto pianse i riposi dell' umile vita e sospirò la perduta pace: diede un addio

(1) Verg. Georg. IV., 133.
. . . *dapibus mensas onerabat inemptis.*
Or. Ep. II., 48
Dapes inemptas apparet.

alla corte e tornò al bosco, dove ora trae i suoi dì felici.

Le parole dolci del vecchio scendono nel cuore di Erminia, e ne quetano alquanto le tempeste terribili: la lacrima si ristà sul ciglio. Comincia quella natura ridente, quella innocenza e tranquillità di vita a tirare a sè la povera innamorata, a farle sperare che in mezzo alla modesta e gaja famigliuola avrà finalmente la pace che invano ha sospirata per l'addietro. Si risolve però Erminia di restare colà, e così dice al buon vecchio:

. . . . . o fortunato,
Che un tempo conoscesti il male a prova,
Se non t'invidii il ciel sì dolce stato,
Delle miserie mie pietà ti mova;
E me teco raccogli in questo grato
Albergo, ch' abitar teco mi giova:
Forse fia che 'l mio core, infra quest' ombre,
Del suo peso mortal parte disgombre.

(C. VII. OTT. 15.)

E si veste da pastorella, e mena la greggia al pascolo, ma sotto alle rozze spoglie non si può celare la regale fanciulla, chè

. . . nel moto degli occhi e delle membra
Non già di boschi abitatrice sembra

(C. VII. OTT. 17.)

Il passato però le torna sempre alla mente: come poteva dimenticare il suo Tancredi, come chiudere il cuore a que' palpiti d'amore e uccidere quelle speranze, di cui s'era altra volta nutrita?

Sovente allor che su gli estivi ardori
Giaccan le pecorelle all' ombra assise,
Nella scorza de' faggi e degli allori
Segnò l' amato nome in mille guise;
E de' suoi strani ed infelici amori
Gli aspri successi in mille piante incise;
E in rileggendo poi le proprie note
Rigò di belle lagrime le gote (1).
(C. VII. ott. 19.)

Quando capiterà in questi boschi anima pietosa e leggerà la mesta storia d'amore, non negherà all' infelice amante una lacrima di compassione, e dirà:

. . . *ahi troppo' ingiusta empia mercede*
Diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!
(C. VII. ott. 20.)

Oh! chi sa? potrà un giorno venire lui Tancredi fra queste piante, e rivolgendo gli occhi ove ella giacerà sepolta, concederà a' martirj

---

(1) Anche nel Furioso (C. XXIII. ott. 106 e seguenti) *i duo felici amanti*, Medoro e Angelica, scrivono i loro nomi e i loro amori là dove sogliono stare *al più cocente giorno.*

di chi l' amava, *il tardo premio di poche lacrimette.* Lacrimette ! Quanta tenerezza in questo diminutivo ! La gentilezza e soavità dell'amato cavaliere appare alla povera Erminia fin nel pianto. È l' eterno femminile del Tasso che rompe da ogni parte.

Questa fantasia postuma che consola l' afflitto cuore della regale pastorella, e la sottrae per poco alla dura realtà del presente, è una imitazione petrarchesca. Il cantore di Valchiusa si abbandona anche lui al pensier dell' avvenire, e imagina che *la fera bella e mansueta* venga un giorno tra quelle piante, ove giace la sua spoglia mortale, e volgendo la vista all' umile sepolcro dolcemente sospiri e gl' impetri mercè dal cielo,

Asciugandosi gli occhi col bel velo

(Canz. XI. In vita di Madonna Laura).

Mentre Erminia vive solinga nel bosco ed affida a' sordi tronchi le sue pene d' amore, Tancredi per inganno si rattrova nel castello incantato di Armida.

PARTE SECONDA

(I DIALOGHI)

I

INTRODUZIONE

Giovane ancora, il Tasso nel novembre del 1560, accompagnato da Sperone Speroni, amicissimo del padre, andava a studiar legge nell' università di Padova ([1]). Ma, sebbene non dimostrasse al diritto quella ripugnanza che aveva dimostrata il Petrarca, continuò con passione gli studj di lettere e filosofia. A Padova, allora, erano famose le dispute del Sigonio e del Robertello sulla *Poetica*, del Piccolomini e del Pendasio su alcuni punti di filosofia. Il nostro giovane non perdè sillaba di questi disputatori, ma sentì spuntar dentro di sè quel dubbio che fu l' eterno avoltojo della sua coscienza, sentì tutto quanto il contrasto tra le nuove dottrine e i precetti che aveva appresi alla scuola de' Gesuiti nel vicolo de' Giganti a Na-

(1) Cecchi, Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XVI., pag. 56. Firenze 1877.

poli. La tempra malinconica del suo carattere rendette ancor più violenta la rottura nelle sue opinioni: chi avrebbe detto a lui, fanciullo, che un giorno avrebbe appreso dalla bocca di un savio, dal Pendasio, che l'anima non è immortale? Così vide che c' era come un altro mondo in cui poteva mettersi, il mondo della filosofia: su quella via avrebbe trovati uomini insigni, una nuova famiglia, a cui congiungersi nell' amoroso lavoro della ricerca del vero.

Ma a quel mondo egli volse le spalle. Dentro gli parlava un altro dio, la cui voce era più armoniosa, il dio de' carmi, e fu poeta. La vita negli anni felici, quando egli di onorati allori si cingeva la fronte, ed era amato da tutti, gli era stata perpetua ispiratrice di canto: come poteva pensare a Platone e ad Aristotele, a quel vero, intorno a cui i due filosofi s' erano affaticati, se il suo cuore era pieno di affetti e la sua fantasia d' imagini, e la vita gli pareva una festa?

Povero poeta! La vita non era una festa; e presto la sventura picchiò alla sua porta: a trentacinque era chiuso come pazzo nell' ospedale di S. Anna. Su quel labbro morì la nota dolce del canto. Discacciato dalla corte, che una volta credeva il suo paradiso, con un passato alle spalle, a cui faceva troppo brutto contrasto il presente, la sventura lo consigliò, come una volta Boezio, a rivolgere la sua men-

te alla filosofia, dove, colla contemplazione di un mondo sereno, avrebbe trovato un conforto alle sue piaghe mortali. Cessa il poeta, e comincia il filosofo ; alla Gerusalemme e all' Aminta succedono i *Dialoghi.* Tornano Platone e Aristotele, ma il vero *duca e maestro* del Tasso non poteva essere lo Stagirita colle sue fredde teoriche, co' suoi aridi ragionamenti, che non s' indirizzano se non al raziocinio del lettore, ma l' Ateniese con quella sua filosofia circonfusa di poesia. Non è il trattato, in cui il Tasso chiude le sue meditazioni, ma il dialogo : quello lontano dall'accogliere ogni colorito poetico , contento com' è del nudo ragionamento , questo corrivo a vestirsi di una bella forma.

Cominciava il filosofo, ma il poeta non era morto : le vecchie deità, a cui l' anima del povero Tasso s' era votata, non erano scese nel sepolcro; Omero e Vergilio, Dante e Petrarca rimasero lì, accanto a Platone e Aristotele. Al nuovo ordine d' idee s' intreccia il vecchio, ma prende un diverso colore, esercita una diversa funzione ; e la conseguenza è che le fantasie poetiche de' primi acquistano il valore delle speculazioni filosofiche de' secondi. Non è vero che Omero e Vergilio hanno fantasticato soltanto, le loro non sono corbellerie, come diceva il cardinale Ippolito del poema dell' Ariosto ; dentro vi si nascondono alti concetti, tut-

ta quanta la sapienza antica, che è sapienza anche moderna. Eccoci in piena allegoria; si professa un anacronismo, e de' più grossolani per giunta. Nè c'è da maravigliarsi che il Tasso guardi a questa maniera il poema di Omero e di Vergilio, ove si rifletta che con tanta facilità seppe ritrovare l'allegoria nel suo poema stesso, composto, quando nemmanco un'ombra di que' concetti postumi era stata nel suo cervello. E pure Socrate aveva deriso Protagora che s'affaticava ad analizzare sottilmente i versi di Simonide! Di qui quelle frequenti citazioni: a ogni piè sospinto spuntano Omero e Vergilio, Dante e Petrarca, senza distinzione (che pur ci doveva essere) quanto a' tempi, alla religione, alla civiltà diversa, in cui vissero. Leggendo i Dialoghi, t'accorgi che hai a che fare con un uomo dottissimo, che porta sempre con sè il grosso fardello della sua erudizione; e tante volte non ti è difficile intravvedere la grande smania delle citazioni, delle quali spesso potrebbe fare a meno, e che sono un vero lusso. Notisi pertanto che il Tasso non aveva i testi davanti agli occhi, e faceva le citazioni a memoria.

Tornava Platone, ma la sua filosofia non trovava nel Tasso una mente speculativa, che avesse potuto abbracciarla tutta, pensarla da capo, e innestare qualche nuovo filo a quella tela immensa. Tornano le dottrine platoniche,

ma tu t' avvedi che in quel ritorno si nasconde più uno sforzo di memoria che un lavorio intimo d'intelletto. Il Tasso aveva letti e riletti i dialoghi di Platone, ma ne era rimasto, sto per dire, alla superficie, non era penetrato dentro la mente altissima del filosofo. Ne' suoi dialoghi non medita, ma cerca di ricordare: ora oppone citazione a citazione, ora si sforza di mettere in armonia fra di loro i passi appresi da questo o quel filosofo, ma non c' è iniziativa propria. Tanto è vero che se dovessi- riassumere le dottrine filosofiche del Tasso, non avremmo da che punto rifarci [1]. Si scor-

(1) Qualcuno ha tentato di riassumere le dottrine filosofiche del Tasso e di confrontarle con quelle di altri filosofi contemporanei o di poco anteriori. Il Cecchi consacra una parte di un suo libro *(T. Tasso. Il pensiero e le belle lettere italiane nel sec. XVI. Firenze 1877)* all' esposizione della filosofia del nostro scrittore; ma mi pare che non sia riuscito a fare intendere i principj fondamentali, da cui il pensatore muove, e quale sia lo sviluppo delle sue dottrine. È un continuo passar dal Tasso al Pomponazzi, al Campanella, al Bruno, al Galilei: gira gira e non annaspa nulla: e tu vai di pagina in pagina in cerca del tuo Tasso, e mentre ti credi di averlo davanti, t' è già scomparso, e ti ritrovi con un altro filosofo. D' altra parte mi pare che di tutti que' filosofi il Cecchi non conosca a fondo le dottrine (conoscerle a fondo non è cosa facile): tu lodi la sua erudizione, ma t' avvedi che non ha una idea chiara del movimento della filosofia italiana nella Rinascenza, del quale, come egli crede, farebbe parte il Tasso. In lui, a nostro parere, il medioevo non era ancor morto.

ge un certo eclettismo, ma le diverse teorie che si mettono assieme, son guardate dal lato esterno, e quel nodo che vi traspare, liga le vedute soggettive dell' autore. Il Tasso non è un filosofo, ma un dilettante di filosofia.

A Platone si accosta di più ne'suoi ragionamenti: lo imita alla meglio, scegliendone a un

---

Se nel Pomponazzi si ritrova il concetto moderno della naturalità de' fenomeni (Ardigò, Opere filosofiche. Vol. I., pag. 25 e seguenti. Cremona 1882), da esso è lontanissimo il nostro filosofo, che discute ancora di demoni, di magia e di astrologia, e finisce col seguire un vecchio sistema teologico. Ci pare che qualche volta il Cecchi voglia vedere il mare in una goccia d' acqua: così pel dialogo intitolato il *Malpiglio secondo o del fuggir la moltitudine* farebbe del Tasso un precursore di Faust. È stato ripetuto tante volte che nella mente del Tasso si agitava la lotta tra la ragione e la fede; e prima di lui c' erano stati anche altri che davanti al problema della vita s' erano arrestati perplessi. Il Tasso però non andò oltre, e se nel *Malpiglio secondo* si ritrova, come a dire, il dubbio universale, in altri dialoghi tornano le solite dottrine, e tornano Platone e Aristotele, eterni maestri. In uno degli ultimi dialoghi, nel *Ficino,* (seguendo il Guasti, non ammetto, l' opinione del Serassi che lo poneva tra i primi) in quanti luoghi non ricorrono le dottrine platoniche in compagnia di altre aristoteliche? E nel *Porzio* quanti ricordi non ci sono del Protagora?

Il Tasso si ricongiunge co' dotti della Rinascenza in quanto che ne ereditò la immensa erudizione, di cui riempì i suoi dialoghi, ma del movimento filosofico non è un fattore, e non è giusto collocarlo in mezzo al Pomponazzi, al Campanella, al Bruno, al Galilei: questi son veri filosofi, il Tasso invece è un erudito in filosofia.

tempo anche la forma di scrittura, come ho già detto. Nel libro, che fu suo, delle opere di Platone, si veggono per entro (dice il Foppa) tante note fatte di sua mano che non c'è quasi alcuna riga che non sia lineata, e nel margine si riporta raccolto in sostanza tutto ciò che in ciascun foglio si contiene più diffusamente. Platone e il Tasso vivono in due società diversissime, e come l'uno ci ritrae la vita ateniese, dandoci tanti ritratti di que' personaggi di cui era in contatto; così l'altro, fino a un certo punto, ci mette davanti agli occhi le condizioni morali, letterarie e filosofiche de' suoi tempi. Per lo più la corte, che gli aveva chiuso in faccia le porte, gli dà argomenti per filosofare; anzi qualche dialogo, come *il Cavaliere amante e la Geltildonna amata* (ne potrei citare altri), è come la dipintura di una parte di quella vita. Ma l'ironia di Socrate, quella fine arguzia è ben lungi del trovare una traccia sola ne' dialoghi del Tasso: quanto è diverso dal Forestiero ateniese il Forestiero napoletano! Talora pare che il Tasso si rifaccia indietro colla immaginazione, torni alla corte e viva ancora un momento in mezzo a que' discorsi, a quelle dispute. Ma se Platone intende di correggere i costumi de' suoi concittadini e d'introdurre i principj di una sana filosofia in menti già traviate, il Tasso, al contrario, cerca d'innalzare all'altezza di teoriche filosofiche le quistioni di corte.

Manca altresì quel ragionare largo e spiegato di Platone, quelle vedute comprensive che nella discussione di una quistione sono come tanti lampi in cielo oscuro. Senti troppo il fare scolastico, e in luogo d' idee larghe ritrovi, direi quasi, de' concettini che accennano a una tendenza sofistica nell' autore, e che talora sono come l' ossatura (debile ossatura) di tutto un ragionamento. Si ragiona, si ragiona, ma spesso la base é falsa, e il lungo ragionamento è la conseguenza, sia pure legittima, di premesse sbagliate. Dice benissimo il D' Ovidio che la prosa del Tasso è molto ragionatrice, poco ragionevole (1). Spesso ha tra mano quistioni che richiedono una breve analisi: non è contento; per guardarla nel sottile arruffa tanto la matassa che in fine il bandolo si perde. Il suo ragionamento spesso non è sicuro, e le idee si sviluppano nel ricordare ch'egli fa tante altre apprese da autori antichi e moderni. Il mondo antico e il mondo moderno ne' dialoghi del Tasso sono uniti insieme, e il materiale che offrono l' uno e l' altro, deve servire per la costruzione del suo sistema: paganesimo e cristianesimo si ritrovano l'uno accanto all' altro, come due buoni amici che non hanno nessuna ragione per guardarsi in cagnesco. Il nostro scrittore è un eclettico a tutta prova!

---

(1) D'Ovidio, Saggi critici, pag. 200.

Sorprendi talora ne' dialoghi scritti in carcere uno stato morboso del cervello del Tasso, l' uomo a cui la sventura ha alterato la mente. Un dubbio eterno lo martella, e vaga di pensiero in pensiero senza posa. Dubita, ma il suo è uno scetticismo *sui generis:* parrebbe che davanti a lui nessuna autorità reggesse; invece ogni ragionamento ha le sue radici nell' autorità di qualche filosofo e poeta, del suo Vergilio specialmente, che vale quanto un filosofo. Dubita, ma delle conseguenze che egli cava da certe premesse che in fondo sono o un verso o una sentenza filosofica.

Del resto si deve pur confessare che in questi dialoghi la filosofia si ripulisce, si spoglia di quella veste che nelle scuole l' aveva difformata, ha un dettato piano, facile, lucido. Dopo il Tasso viene il Galilei che ne' suoi dialoghi sulle *Scienze nuove* e sui *Due massimi sistemi* si accosta ancor più al dettato platonico; e mentre l'autore della Gerusalemme ritrae il filosofo ateniese più nella forma che nella sostanza, l' inventore della bilancetta idrostatica e del cannocchiale quasi lo raggiunge in quel seguire a passo a passo il dialettico progresso della verità. Il Galilei è un vero filosofo; il Tasso, come si è detto, un dilettante di filosofia.

Uno studio coscienzioso de' dialoghi potrebbe somministrare allo storico della vita del

Tasso de' dati importanti per apportare un po' di luce nelle quistioni che si sono agitate e si agitano. Scritti buona parte nel carcere, sono i depositarj de' pensieri del povero poeta, caduto in disgrazia del suo principe; e qua e là non mancano accenni delle sue sventure.

II

I Bagni [1]

Questo dialogo appartiene a quelli che gli antichi chiamavano διηγηματικοί [2] : è un dialogo, cioè, che non si svolge, per dir così, da sè, ma è raccontato da un personaggio, che è stato presente ai discorsi degl' interlocutori. Il relatore è F. Lampugnano, il quale è invitato dal Forestiero Napoletano (che è il Tasso) a raccontare distintamente il ragionamento che ebbe il signor A. N. col signor P. Guidiccioni e col signor T. Micheli nel territorio

(1) Nella esposizione de' dialoghi ho adoperato spessissime volte le stesse parole dell' autore.

(2) « Questa forma ha in sè una improbabilità grande ; che, cioè, una conversazione di più ore, nella quale si sono intrecciati discorsi talora lunghi e di molti, diversi non solo di concetto ma di stile, uno se la ricordi per lo appunto dopo molto tempo, e sia in grado di ripeterla. » Dialoghi di Platone trad. da R. Bonghi. Vol. II., pag. 49. Roma 1881.

di Lucca, mentre il Marchese d' Este v' era ai bagni.

Il dialogo, è breve: è il primo della lunga serie, e fu scritto dal Tasso, secondo la congettura del Mortara, nel 1578, mentre stavasi in Torino presso il Marchese d' Este, in corte del quale vivevano forse anche il Lampugnano e A. N. Che sia stato scritto proprio in quell' anno, abbiamo una prova nella prima pagina del dialogo, in cui è ricordata con affetto Torino, e il Marchese d' Este. Che questo dialogo siasi davvero tenuto dagl' interlocutori, e il Tasso non abbia fatto altro che rifonderlo a suo modo e dargli il colorito della sua arte, forse è da trovare una prova nel principale personaggio del dialogo, del quale è taciuto il nome a bella posta. Forse la scrupolosità meticolosa del Tasso impedì che fosse noto il nome di quel personaggio che ha tanta parte nel dialogo, forse il nome avrebbe potuto mettere in mano del lettore contemporaneo il primo anello d'una catena che potevasi tutta ricostruire, fargli conoscere la prima pagina d' un' intera storia d'amore.

Il dialogo, ho detto, fu composto probabilmente nel 1578; le sventure del Tasso erano già cominciate; siamo alla seconda fuga da Ferrara, e l' ospedale di S. Anna non è lontano, anzi fra poco lo chiuderà nel suo amplesso di sette lunghi anni. Ma nel dialogo non una

traccia di queste sventure che si vanno accumulando sul capo del povero poeta, non un ricordo, non una lacrima di tante che forse versa in secreto. C' è però qua e là come diffusa una certa mestizia: nella prima pagina è abbastanza evidente in quel punto dove si dice che Lampugnano e gli altri interlocutori del dialogo erano pensierosi per la lontananza di Torino: in quel sospiro a Torino è forse chiuso il sospiro del Tasso a Ferrara, donde era fuggito, a quella città, dove aveva passati i suoi lieti anni di giovinezza. Ma che dico io? In quel personaggio anonimo che pareva da pensieri angosciato, in quella storia d' amore che i pochi cenni del dialogo valgono in parte a ricostruire, non si potrebbe scoprire il poeta stesso e la storia de' suoi amori alla corte di Ferrara? Se è così, non è vero che nel dialogo mancano le tracce delle sventure del Tasso: ci sono, ma nascoste; ci sono le lacrime del poeta, ma le vediamo spargere a un' altra persona, ignota a noi. Quanto più si riflette, tanto più pare probabile codesta congettura. Se il dialogo fu scritto nel 78, nella seconda fuga da Ferrara, come mai il Tasso avrebbe potuto dimenticare nel suo dialogo sè stesso, le sventure che gli erano già cascate addosso, il suo presentimento doloroso? Fermiamoci alla semplice congettura: ritessere con questi pochi e incerti fili la tela degli amori del Tasso, ritrovare la donna di cui si parla, con

tutto quel che segue, mi par cosa difficile, e sarebbe come mettersi in un labirinto, dove tanti si son perduti.

La scena del dialogo ha, quasi direi, del paesaggio, e ci dispone a quella delicatezza di sentimenti che vengono in seguito: la piacevole montagnetta, il fiume, gli alberi ombrosi, la bella fontana rivelano quanto fosse vivo nel nostro scrittore il sentimento della natura, alle cui fonti tante volte si dissetava. Se mi fosse concesso, vorrei paragonare questa breve scena a quella assai più vasta, con cui si apre il Fedro di Platone, e dire che nell' uno e nell'altro dialogo c'è una mirabile corrispondenza tra il luogo e l' azione che vi si svolge, tra la deliziosa natura e i pensieri e gli affetti de' personaggi. Nel dialogo del Tasso la bella natura fa come una punta nell' azione stessa del dialogo, e vi prende parte là dove l' anonimo dice: « Io riguardavo questi alberi, e riguardandoli m' avveniva quel che prima avenne al Petrarca » [1]. Al nostro innamorato succede come al Petrarca: dovunque vede la donna sua, negli alberi, nelle acque del fiume, nelle nubi del cielo. Come il Petrarca, egli si sente trasformare nella sua donna: ode co' suoi orecchi, vede co' suoi occhi, pensa co' suoi pensieri e co' suoi

---

(1) Tasso, I Dialoghi. Vol. I., pag. 5 (Edizione del Guasti). Firenze 1858.

desiderj desidera quello che ella mostra di desiderare. Ma ciò di cui si addolora e non sa rendersi ragione, è che tutto che così si trasformi, egli non piange colle lacrime della donna sua, perchè non vede in lei alcuna compassione, nè alcun segno di pianto in quegli occhi. Il concetto che l' amore trasforma l' uno nell'altro i due amanti, è vecchio, e si ritrova ne' nostri poeti, e specialmente nel Petrarca, come mostrano i versi citati nel dialogo; anzi è diventato un luogo comune. La novità sta nel fatto, di cui l'Anonimo è addolorato: se egli si trasforma nella sua donna, perchè questa non sente pietà di lui? Ecco il nodo che bisogna sciogliere.

Codesta è una quistione che richiama alla memoria le famose quistioni d' amore, di cui è pieno il medio evo, e nel Boccaccio ritrova tante sue compagne. Qui però c' è un elevamento di tono: dalle sofisticherie de' vecchi poeti la quistione è tirata ne' campi sereni della filosofia, dove acquista nuova luce; Aristotele l'avvinghia nelle spire de' suoi sillogismi. Ma la trasformazione della quistione d'amore in una pura quistione filosofica non è perfetta; vi si sente il medioevo e la corte spunta qua e là, e rivela che le cose che si dicono, son frutto suo, sono uno de' mille discorsi che si fanno nel suo seno. Povero Tasso! Sempre dietro gli correva la corte, teatro delle sue gioje e de' suoi dolori.

Il Guidiccioni risponde che non c' è da maravigliarsi, se la donna non ha compassione del male del cavaliere, quantunque si sia trasformato in lei; perchè il male dell' uno è male dell' altra, e se la compassione o la misericordia è un dolore del male altrui, la donna non può averla del male del cavaliere, che è fatto male suo. E Amasi che lacrima della sciagura dell'amico e non piange della morte del figliuolo, viene in campo come prova, mentre il riso della donna che avrebbe dovuto esser pianto, è rassomigliato al riso di Annibale, il quale *Rise per gente lagrimosa e mesta, Per isfogare il suo acerbo despitto* (1). Sono citazioni, le quali pajon tirate, sto per dire, cogli argani, e come tante altre, rivelano nell' autore il vezzo di mettere a quando a quando in mostra i giojelli della sua immensa erudizione.

Ma la ragione del Guidiccioni sembra all'Anonimo più ingegnosa che vera; si rivolge però al Micheli e lo prega di assumere sopra di sè la parte di risposta o di difesa, la quale è troppo grave ad uno addolorato, come lui. L' invito è accettato con un pò di preambolo, che è un complimento, e il Micheli risponde prima al Guidiccioni, e poi ragiona coll' Anonimo. Si può dire, che questa sia la seconda parte del dialogo, distinta in altre due che sono le parti del ra-

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I. pag. 7.

gionamento del Micheli, la confutazione del Guidiccioni e la soluzione vera della quistione.

La trasformazione del cavaliere nella donna non impedisce, come pensa Guidiccioni, che questa senta compassione di quello, perchè, se la compassione è un affetto simile all' ira, allo sdegno e alla paura, e uno si sdegna non solo cogli altri, ma con sè stesso, ne viene di conseguenza che uno potrà aver compassione e degli altri e di sè stesso. Non si ferma qui il Micheli: si fa a ricercare che sia questa compassione che il cavaliere desidera che gli sia portata, acciocchè ben conoscendola, non la si prenda in iscambio. La compassione giusta può essere giusta per sè o giusta per partecipazione. È la vecchia distinzione che si fa in etica. La giusta per sè dimora in quella parte dell'animo, la quale non è soggetta alle passioni e si chiama pietà: la giusta per partecipazione alberga nell' appetito del senso, dove son tutti gli affetti, e si chiama compassione o misericordia. Se la donna nega pietà e compassione, si è perchè la trasformazione del cavaliere in lei non è perfetta: egli ha trasformato le parti inferiori dell'anima sua in quelle dell' anima sensitiva della donna, ma non le superiori, intendendo a suo modo e avendo libera la volontà.

L' Anonimo, così, trovasi davanti a un difensore della sua donna; ammirandone l' atto cavalleresco, lo ringrazia a nome di lei, e vor-

rebbe che gl' insegnasse a destare in lei non solo quella pietà che è scompagnata da ogni passione, ma quell' altra la quale compatisce a' suoi dolori. Ma il Micheli si dichiara incapace, e piuttosto consiglia il cavaliere a purgarsi l'animo d' ogni passione in guisa che senza impedimento possa godere della bellezza e della luce dell' animo della donna.

Qui termina il dialogo, perchè già cade da altissimi monti maggior l' ombra. Come si vede, questa seconda parte ha maggior colorito filosofico della prima; in tutto il ragionamento però non s' incontra mai l' autorità di Aristotele o di Platone, ma come prova di quanto si asserisce, sono citati spesso spesso versi di Dante e del Pe-Petrarca. Anche da questo canto mi sembra giusto il paragone che è stato fatto della quistione dell'Anonimo a una delle vecchie quistioni d'amore: sono i poeti che hanno da metterci in mano il bandolo della matassa, Dante e il Petrarca sopra tutti. Il dialogo finisce con parole che ricordano l' ultimo verso della prima ecloga di Vergilio, imitato dal Petrarca in una delle sue più belle canzoni [1].

(1) Verg. Ecl. I., 83 *Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.* Petrar. (Canz. IV. In vita di Madonna Laura)…. *onde discende, Dagli altissimi monti maggior l' ombra.*

III

Il Messaggero

Mi toccherebbe esaminare i due dialoghi del *Gonzaga* e del *Nifo*, che nella edizione del Guasti vengono dopo quello di cui ho discorso; ma salto a piè pari l' uno e l' altro per venire al più bello della raccolta. E non sarà questo il primo e ultimo salto, perchè non è mia intenzione di passare a rassegna a uno a uno i ventisette dialoghi: la fatica sarebbe assai superiore alle mie povere forze. Que' pochi dialoghi che presenterò come saggio di amorosi studj, basteranno a mostrare nelle sue parti principali l' opera del nostro autore, la nuova forma che prende l' arte sua [1].

Il *Messaggero* è il dialogo più bello: « è la più bella prosa del Tasso », dice il d'Ovidio [2].

(1) Per ora pubblico lo studio su due dialoghi, e rimetto ad altro tempo la pubblicazione di quello sugli altri.

(2) D' Ovidio, Saggi critici, pag. 200.

Come si vedrà meglio in seguito, esso è lo specchio del mondo in cui s' era chiuso lo scrittore; ci si ritrovano quasi tutti gli elementi che furono objetto de' suoi studi, della sua poesia e della sua filosofia; aggiungerei, pur temendo di cadere in una esagerazione, che c'è tutto quanto il Tasso, nel doppio lato della sua vita, interno ed esterno. Il D'Ovidio che tanto bene ha scritto sul Tasso, non ha fatto, secondo il mio parere, il debito conto di questa importantissima scrittura, e non dice altro che essa è l' armonica composizione di un sistema di gerarchia degli esseri. Troppo poco: il dotto critico ha contemplato soltanto la parte esteriore dell' edifizio, ma non è entrato dentro (1).

Prima di mettermi all' esame, occorre dire che questo dialogo fu cominciato nel carnevale del 1580, e prima del settembre era stato condotto a termine (2). Se ne fece la prima stampa in Venezia dai Giunti nel 1582; ma l'autore non contento dell'opera sua, scritta fra molti disagi e molti disturbi, vi tornò su, la scemò in alcuni punti, e molte cose mutò e molte migliorò. Si ebbe così quella che nella raccolta del Guasti è detta seconda edizione, e

---

(1) Del Messaggero, però, il D' Ovidio non ha discorso di proposito.

(2) Vedi la notizia bibliografica che precede i dialoghi nella edizione del Guasti.

a cui è assegnato l' anno 1586. Preceduta da una lettera dedicatoria a Vincenzo Gonzaga scritta a Mantova nell' 86, dove si legge: « ho racconcio il dialogo del Messaggero », si può dire che sia l' omaggio che il povero Tasso faceva al magnanimo principe che l'aveva liberato dal duro carcere di S. Anna. Non sarebbe inutile fare un confronto tra le due edizioni, senza trascurare le varianti che presenta un manoscritto della libreria Patriarcale di Udine che si dice autografo, oggi specialmente che non è nuovo questo studio, e tutti son persuasi che i pentimenti di un sommo scrittore son di proficuo insegnamento. Ma in luogo opportuno sarà riserbata qualche nota.

Il Messaggero non appartiene, come i Bagni, a que' dialoghi che gli antichi chiamavano διηγηματικοί Qui l'azione si sviluppa, per dir così, da sè, come l'atto di un dramma, con due interlocutori che sono l' autore e uno Spirito. La scena è la camera del povero poeta in S. Anna. In sul mattino, mentre egli nelle delicate piume giace co' sensi non fortemente ligati dal sonno, tra la vigilia e la quiete, sente chiamarsi dallo Spirito gentile che suole favellargli nelle sue imaginazioni. Sente la voce, ma non vede nessuno. - Sei un angiolo, un demone, un fantasma pien d' errori? - Così comincia il dialogo tra il Tasso e il suo Spirito. E chi è questo strano interlocutore? Se la voce che sente, è del gentile Spirito

che suole favellargli, come va che lo tratta come un ignoto amico, l' offende col chiamarlo fantasma pien d' errori? Come tutt' a un tratto il poeta è colto insieme da dubbio e curiosità. E il passato scompare interamente? Son domande che l' attento lettore fa a sè stesso; ma una risposta che sodisfaccia, non sono in grado di dare. Questo Spirito gentile che finge la fantasia del poeta, è forse una personificazione del suo pensiero? A questo Spirito si può paragonare il δαιμόνιον di Socrate, quella cotal voce che secondo Platone [1] gli diceva ciò che non dovesse fare, e secondo Senofonte [2] ciò che non dovesse fare e ciò che dovesse fare. Ma entra il nostro autore, pel personaggio di questo dialogo, nella schiera degli allucinati, nella quale il Lélut accanto a Lutero, Cardano, Svedenborg, Pascal, Rousseau metteva anche Socrate? Dalla lettera [3] che il Tasso scrisse a Maurizio Cataneo il 30 dicembre 1585, si può conchiudere che il dialogo fu composto prima che pel povero poeta cominciasse l' allucinazione, e su questo documento si fonda senza dubbio il D'Ovidio, quando afferma che lo Spirito del Messaggero non è quel folletto, da cui il Tasso si credè perseguitato in S. Anna [4]. Comunque sia, quella crea-

---

(1) Plat., Apol. XIX.
(2) Senof., Mem. IV., 3, 12.
(3) 456 della raccolta del Guasti.
(4) D' Ovidio, saggi critici, luogo citato.

tura della fantasia del Tasso rivela, fino a un certo punto, la inclinazione a certe credenze, di cui altri esempj troviamo in altre opere; perchè mi pare che la fantasia non sia una facoltà della mente in perfetta opposizione colle altre, con quella sopra tutto che è il raziocinio, e ne' suoi prodotti riveli sempre qualcosa dell'intimo dello scrittore. La letteratura moderna ci offre splendidi esempj che si possono comparare allo Spirito del nostro dialogo; e, se la via lunga non mi sospingesse, sarei tentato di dirne qualcosa.

Dopo un' accurata e attenta lettura, il Messaggero si presenta diviso in tre parti. La prima è una introduzione, a cui dà luogo la natura dello strano interlocutore, dello Spirito, perchè il Tasso, come S. Tommaso, per credere, vuol toccare col dito, e non riconosce il suo genio quale esso è davvero, se non dopo che con pazienza ha risoluto tutte le possibili objezioni. Nella seconda parte che è, come a dire, la sustanziale dell' intero dialogo, lo Spirito fa una specie di cosmogonia; descrivendo il sistema della gerarchia degli esseri, ritesse la storia della creazione del mondo, e a leggi superiori collega la vita di questo *oscuro granel di sabbia*, come dice il Leopardi [1]. Tra la creatura e il primo fattore, tra

---

(1) La *Ginestra* (Leopardi, Poesie, pag. 152 nell' ed. Chiarini).

l'uomo e Dio è necessario porre degli esseri intermedj che rendano meno brusco il passaggio da un essere imperfetto a uno perfettissimo; e anelli di congiuzione, per dir così, sono i demoni e gli angioli, quelli più vicini all' uomo, questi più vicini a Dio. E Dio poi dà le leggi per mezzo degli angioli, i quali sono i messaggeri che congiungono la natura umana colla divina. Succede quindi la terza parte, in cui si discorre unicamente de' doveri del messaggero, e un cortigiano trova addirittura il suo pascolo. È curioso che il dialogo s' intitoli dal messaggero, dal soggetto dell' ultima parte che è la più breve e, dicasi pure, la meno bella: l' importanza è capovolta, e si vorrebbe render principale ciò che non è se non secondario. Il fatto è che il povero Tasso, cresciuto nelle corti, ne ricevette come un' impronta, e non seppe mai liberarsene. Tutto sente di quella vita: la casacca di cortigiano spunta ogni momento sotto gli abiti del nostro scrittore, e la corte è il luogo dove egli con voluttà si riconduce sempre. E nel Messaggero si rivela appunto il cortigiano che vuole scrivere un'opera utile a chi ha che fare con principi, un' opera, su per giù, della stessa specie di quella del Castiglione: e si noti che nella lettera citata a Maurizio Cataneo il Tasso scriveva: « Ma sappiate che quel dialogo (il Messaggero) fu da me fatto molti anni sono per ubbidire al cenno di un principe ». Ma nel Tasso

non c' è solo il cortigiano; c' è l' erudito e il poeta che escono da' cancelli della corte, e volano in più spirabil aere; a base dell' opera del cortigiano c' è un lavoro stupendo che in fondo, come ho detto poco fa, è una cosmogonia bell' e buona, la millesima di quante se n'eran fatte fino a' tempi del nostro autore. Non è soltanto nella terza parte del dialogo che si ritrova l' animo del cortigiano; elementi cortigianeschi sono qua e là anche nelle altre due parti, dove (mi si permetta l'espressione) se non l' intera persona, appare il dito del cortigiano. Come era vestito lo Spirito? « Era vestito in quel modo ch' oggi da' cortigiani è stimato leggiadro » [1]. Così nella prima edizione del dialogo. Nella seconda però l'abito da cortigiano scompare affatto insieme a tutti gli abiti del tempo: « Era vestito d'un sottilissimo velo, che nulla o poco ricopriva la sua bella persona, in modo assai diverso da quello che oggidì vediamo usare » [2].

In questo dialogo c' è un certo movimento drammatico, che manca del tutto nel primo da noi esaminato; anzi qui potremmo ripetere le parole adoperate dal Tasso stesso nel suo *Ragionamento dell' arte del dialogo*, che lo scrittore è quasi mezzo fra il poeta e il dialettico.

(1) Tasso, I dialoghi Vol. I., pag. 208.
(2) Tasso, Op. cit. Vol I., pag. 286.

Non è il movimento drammatico che abbellisce i dialoghi di Platone; da tanta altezza siamo ancor molto lontani; ma non si può negare, che il nostro autore non perde mai di vista quel modello. Il dialogo si apre maravigliosamente; le prime pagine fanno una viva impressione sulla nostra fantasia, che torna, senza volere, a tante altre scene, dove lo strano personaggio è uno spirito, una voce divina, come un' eco di quel mondo ignoto, a cui è eterno il nostro sospiro. Seguiamo curiosi lo scrittore di domanda in domanda, partecipiamo a' dubbj, alle objezioni di cui non si satolla mai l' animo inquieto, e aspettiamo con ansia la risposta dello Spirito. Spesso dal cortese fantasma pretendiamo di sapere qualcosa di più che non dica all' autore, e mentre aspettiamo di pagina in pagina che il nostro desiderio sia sodisfatto, lo Spirito si tace, e noi finiamo col restare come il dottore Ruysch, quando passa il quarto d' ora e le mummie non rispondono più [1]. Però il movimento drammatico a poco a poco diminuisce, e giunti alla terza parte, ci accorgiamo che lo Spirito è già stanco, e il dialogo muore in una forma men capace di bellezza artistica, in un trattato intorno al messaggero di corte. La dizione stessa prende il colorito e l' armonia del

---

(1) Leopardi, Prose (Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie). Milano 1879.

linguaggio poetico: la frase è ricercata, un certo parlar concettoso si sente qua e là, il periodo tutto quanto è architettato, come il periodo latino. Basta leggere il primo periodo: tu senti subito la magniloquenza epica, con quella disposizione di parole e con quelle clausole che gli tolgono ogni snellezza [1].

Occorre ora esaminare a una a una le tre parti che ho distinte nel dialogo. Non sono esse addossate l'una sull'altra con ligami puramente estrinseci: i nodi sono interni, più stretto quello che congiunge alla prima la seconda, dell'altro con cui si unisce la terza, la quale (mi si conceda anche questa volta un'espressione ardita) è come una voce umana che spunta in mezzo a un concento divino. Mentre contempliamo l'ordine eterno del mondo, mentre cielo e terra si ligano in una unitá superiore, siam tirati a visitare un punto invisibile della terra lontana che è la corte, e in questa corte un uomo solo, l'ambasciatore. Non dico che sia una stonatura bella e buona, ma certo questa terza parte so-

(1) Eccolo: « Era già l'ora che la vicinanza del sole comincia a rischiarare l'orizzonte, quando a me, che ne le delicate piume giaceva co' sensi non fortemente legati dal sonno, ma così leggiermente, che il mio stato era mezzo fra la vigilia e la quiete, si fece a l'orecchio quel gentile Spirto che suole favellarmi ne le mie imaginazioni, e mi chiamò per quel nome ch'è comune a tutti quelli i quali sono nati ne la mia stirpe ». Tasso, Op. cit. Vol I., pag. 279.

prannasce alle altre con un po' di stento, e il lettore s' accorge della casacca del cortigiano, il quale prende parte a una festa, a cui non era invitato.

La prima parte è un contrasto tra lo Spirito che afferma, e il Tasso che nega. - Chi sei tu? domanda il Tasso. Sei un angelo? un notturno fantasma? - Ingrato! risponde lo Spirito. Potresti mai credere che io fossi un fantasma pien d' errori? - Il Tasso si vergogna d'averlo offeso, e ripete le parole che disse Enea a Venere, quando gli apparve sotto mentite vesti: *Quid natum toties crudelis tu quoque, falsis Ludis imaginibus?* [3] Questa è la prima delle citazioni vergiliane, di cui è disseminato il dialogo. Vergilio è il poeta più caro al Tasso, e da parte sua lo Spirito (cosa curiosa!) non se ne mostra meno esperto, e a quando a quando ne cita a memoria qualche brano. Non è soltanto nel suo poema che il Tasso mostra quanto avesse studiato il poeta mantovano: fonti vergiliane si ritrovano anche ne'suoi dialoghi, in questo specialmente dove Vergilio è pelTasso, come per Dante, *il savio gentil che tutto seppe*, ed è citato per risolvere qualche quistione. Chi negherebbe che il passo dell' Eneide, mentovato sopra, non abbia ispirato al nostro scrittore questa prima pagina del suo Messaggero? Potremmo notare

(3) Verg., En. I., 407-6.

qualche intera frase che è proprio una traduzione di qualche altra di Vergilio. Così l' espressione *non suona come l' altre mortali favelle* ([1]) ricorda l' altra *nec vox hominem sonat* ([2]). Il contrasto comincia, e non finisce se non quando si esauriscono tutte le objezioni che alla mente del Tasso si affacciano intorno alla natura del suo strano interlocutore. - Io sogno, egli dice: tu sei fattura della mia imaginazione. - E lo Spirito: Se tu dormissi, non potresti nè vedere nè udire nè toccare: ma tu vedi i raggi del Sole che s' insinuano pel balcone, senti la mia voce, e tocchi la mia mano. E gli porge di fatto la mano che il Tasso prende in quel modo che è uso de' Tedeschi di toccar la destra de' principi. - E il Tasso da capo: Ben so che il sonno sopisce tutti i sensi esteriori; ma so anche ch' egli non solo non impedisce la imaginazione, ma forza ed ajuto le ministra. - E lo Spirito a ribattere: Ma colui ch' è desto può la differenza delle cose vere e delle apparenti agevolmente conoscere; perchè se i sensi sani e vigorosi non potessero giudicare della verità, niun giudizio ne lasceresti alla mente, nella quale tu non istimi esser cosa alcuna che non sia prima stata ne' sensi ([3]). Inoltre l' assenso di chi dorme

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 279.
(2) Verg., En. I., 328.
(3) Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu.

è molto debile, e ne' sogni non è ordine, nè continuazione. Di sogno merita il nome più convenevolmente gran parte della tua vita passata, perchè quelle che si mostrarono a' sensi tuoi, furono, per così dire, larve del vero, e imagini di quelle che sono veramente essenze. Quando aprirai gli occhi nell' altra vita che sola è vita, quel vero, quelle essenze si manifesteranno. - E il Tasso: Tu parli delle idee. Ma possono esser vedute in questo mondo?

E qui ci troviamo innanzi alla dottrina platonica, alle idee che son vere essenze. L'autore nella sua lettera dedicatoria dichiara che questo dialogo è scritto secondo la dottrina de' Platonici, la quale in molte cose è diversa dalla verità cristiana. A mano a mano che ci profonderemo ne' ragionamenti dello Spirito, meglio si delineeranno certe tendenze del nostro scrittore nel suo filosofare; tante volte però avremo a confessare che non siamo davanti a un vero loico, a un vero pensatore, ma davanti a un poeta, per cui la filosofia è una erudizione e nulla più, e che più che d' intelletto, lavora di memoria. Si tessono qui ragionamenti, ma è un ragionare che sorvola le quistioni, non le approfondisce; si sciolgono le quistioni, ma noi non ne siamo sodisfatti, e a piè del vero ritrovato rampolla il dubbio. Vorrei dire che come l' architetto, per fare il suo edifizio, si serve degli elementi che gli somministra la natura

inorganica, così il poeta rimaneggia a modo suo, con quella facoltà che gli è propria, la materia che il filosofo gli ha ammannita col suo raziocinio. È un lavoro di seconda mano, che non mena, diciamolo schiettamente, a nessun risultato: non è nè poesia, nè filosofia: è una forma parassita che presto intristisce e muore. Nella introduzione ho dimostrato con maggior evidenza questo che ho voluto ora, a proposito del dialogo, richiamare alla memoria del lettore.

All' ultima domanda del Tasso lo Spirito risponde: Possono le idee esser vedute in questo mondo per grazia d' alcun cortese spirito, il quale sia altrui così amico, come io sono a te per avventura. — E qui da capo si tira in campo Vergilio con Venere ed Enea. Pel nostro scrittore le fantasie di Vergilio valgono quanto i ragionamenti di Platone, e delle une e degli altri egli fa uno strano miscuglio, pel quale tutto il dialogo appare un gioco, come una bolla di sapone che si risolve in una povera goccia d' acqua, in un bel nulla. Si aggiunga che alle fantasie di Vergilio si dà un certo senso allegorico, e Venere non è la dea nata dalla spuma del mare, ma la mente che del terzo cielo è movitrice, una delle intelligenze che governano il mondo. Si sente qui qualcosa degli antichi sofisti che fondavano i loro ragionamenti sopra un verso di Omero o di Simonide, come avviene nel dialogo di Pla-

tone che s' intitola da Protagora [1]. Questa tendenza alla sofistica appare ancor più nel seguito del dialogo. Per bocca dello Spirito il nostro scrittore confessa schiettamente, che ha in tanta venerazione Vergilio « che alla sua autorità non altrimenti che a quella de' maggior filosofi, presti fede ». E queste parole e le altre che soggiunge lo Spirito: « la quale (fede) alcuna volta ebbe non minor forza ne l'animo tuo, che la ragione stessa » [2], ci fanno ricordare del Vergilio medioevale [3], e mostrano come il Tasso circondasse da capo l'autore dell' Eneide di quella nube misteriosa, da cui l'avevano spogliato i nostri umanisti del Rinascimento.

Le domande si seguono senza posa; e se volessi tener dietro allo scrittore di domanda in domanda, non finirei più, e forse sarebbe meglio rimandare addirittura il lettore al dialogo. L' obbligo mio, piuttosto, è di notare delle mille quistioni che il povero Spirito è condannato a risolvere, quelle che mostrano più da vicino l' autore e le sue dottrine.

Ed eccoci a un mutamento di scena. Lo Spirito, di cui finora abbiam sentito soltanto la voce armoniosa, comparisce nella bellissima luce

---

(1) Plat., Protag. XXVI.

(2) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 285.

(3) Vedi Comparetti, Virgilio nel medioevo. Livorno 1872.

del sole mattutino sotto le forme di un giovane dall' occhio glauco, come la Pallade Atena di Omero ([1]). Si confronti qui la prima edizione colla seconda. Lo scrittore ha sfrondato non poco la descrizione che aveva fatta del suo genio, togliendo tutto ciò che ne rendeva a bastanza grottesca la figura. Nella prima edizione era proprio un cortigiano colla sua casacca e co' suoi guanti; non solo, ma accompagnato da una moltitudine di fanciulli somiglianti agli amoretti, tra' quali uno degli altri maggiore e più vicino a lui di dignità tanto se gli accostava che potevano fra loro, senza essere uditi, favellare. Gli amoretti sono scomparsi tutti, perchè non prendono parte all' azione del dialogo, e non discorrendosi affatto della loro natura e della loro missione nell' economia del mondo, lasciavano il lettore, come avviene nella prima edizione, in un dubbio di cui era strano che il Tasso non chiedesse la soluzione allo Spirito. Nella prima edizione in questo punto, più che non faccia nella seconda, diffonde a piene mani i suoi ricordi classici. Spesse volte propone una quistione allo Spirito per aver campo di fare sfoggio di erudizione, di cui è davvero gravido il cervello dello scrittore: l' erudizione diviene un vero ingombro; senza di essa le cose andrebbero meglio, non darebbero luogo a

(1) γλαυκῶπις Om. Il. I., 206.

tante sottili disquisizioni, che non menano a nessun risultato. Talvolta mi pare che il Tasso si metta a costruire colle sue reminiscenze classiche tutto un sistema a quella guisa che un fanciullo costruisce un palazzo con fogliolini e fuscelli: ma con un fiato butti giù l' uno e l' altro.

Riavutosi dalla maraviglia e dallo stupore, il Tasso comincia da capo colle sue domande: Sei uno di quelli che intendendo muovono il terzo cielo? E perchè non hai le ale? - E qui un nuovo contrasto. — Fo giudizio, ripiglia il Tasso, che tu sei quel Genio ch' alla mia cura è posto. Ma d' altra parte a me pare che tu sii pur l' Amore, perchè sebbene non muovi il mio appetito a generar ne' corpi, sento nondimeno che l' anima mia riscaldata dalla pioggia de' raggi tuoi, arde e sfavilla di rimetter le ale, che ella nel suo violento precipizio ingiustamente perdette. — Ecco una nuova reminiscenza platonica: nel Fedro Socrate parlando della condizione delle anime nella loro vita che precesse la venuta su questa squallida terra, dice appunto che esse erano alate, e si levavano a volo sublime là dove soggiorna la stirpe degli Dei. È una reminiscenza però che rimane reminiscenza: questo rivolo, per dir così, della dottrina platonica si dissecca subito, non fa il suo corso, non si ricongiunge con altri in un centro comune, che dovrebbe essere l'intero si-

stema del dialogo. Qui l' anima alata ci sta per la reminiscenza: di fatto parecchie pagine appresso non si ritrova nella cosmogonia, là dove un posticino pur doveva essere serbato per lei.

Risponde lo Spirito alle domande, ma quando è trascinato a rivelare qualche suo secreto, pianta il suo interlocutore, e si nega schiettamente. Meno male che il Tasso si persuade una buona volta che il suo non è un sogno. — Non è un sogno, ma può essere una imaginazione d'uomo che desto alla fantasia si dia in preda. — Da capo col dubbio: Amleto non crede all' ombra del padre, e il Tasso non crede al suo Spirito. In queste nuove objezioni alla memoria del lettore, che aveva dimenticato le misere condizioni del povero poeta, tornano la carcere e la cagione per cui v'è stato chiuso: è lui proprio che ricorda la sua pazzia, e vuol con questa infermità spiegare la sua visione. Forse, dice, è soverchia maninconia questa nuova pazzia. E qui una schiera di maninconici di chiaro ingegno negli studj della filosofia e nel governo della repubblica e nel cantar versi, e glieli presenta l' antichità, l' adorata antichità: Empedocle, Socrate, Platone, Demarato, e poi Ercole, Ajace, Bellorofonte. Sempre sfoggio di erudizione: pare, aggiungerei, che lo svilupparsi delle idee nel cervello del Tasso sia un perpetuo succedersi di reminiscenze.

Lo Spirito, con citazioni petrarchesche e

dantesche, dimostra che non si tratta nemmanco di « fantasma d'uomo che vegghi » (1). E il Tasso: Se il mio non è sogno nè fantasia, tu devi essere senza fallo lo spirito di colui del quale hai somiglianza. E negando lo Spirito, soggiunge che se fosse un angiolo o un demone, non potrebbe dipartirsi dal proprio ufficio. Lo Spirito in questo punto si mette a dimostrare la vera natura degli angioli e de' demoni, e comincia la seconda parte del dialogo, nella quale il Tasso fa a suo modo la storia della struttura del mondo, una cosmogonia addirittura.

Il movimento drammatico comincia a indebolirsi di molto, e di pagina in pagina ci avviciniamo a una trasformazione del dialogo, per cui ci ritroveremo tra mano un trattato, come sopra ho detto. Omai le objezioni son per finire, e la mente del Tasso incomincia a riposare in quel vero, a cui è volto il suo sospiro. É l'altro mondo che lo Spirito lo conduce a contemplare, e davanti a quello spettacolo, a quella nuova vita, i cui fili erano un ignoto invincibile, e che ora la bacchetta magica di questo incantatore chiaramente discopre, rimane come assorto, la lingua quasi gli s'inchioda in gola, e sol qualche volta si sforza di esporre un dubbio che presto si dilegua. Manca il movimento drammati-

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 291.

co, non c' è più dialogo, perchè parla solo lo Spirito; ma su questa scena dove siam trascinati, non perdiam d' occhio l' altro interlocutore, che si chiude nel suo silenzio: pieno di meraviglia, è lì tutto orecchi, perchè non gli sfugga una parola di ciò che lo Spirito gli rivela. Non altrimenti dal labbro di Socrate pendevano i suoi discepoli, quando in carcere, nelle ultime ore della sua vita, mette davanti a' loro occhi la visione dell' altro mondo, dove muove contento.

Come alla prima parte si lighi strettamente la seconda, è manifesto: per dimostrare la vera natura degli angioli e de' demoni e tôrre di mezzo ogni objezione, lo Spirito fa la sua cosmogonia. Se gli angioli e i demoni, egli dice, non fossero, non si potrebbe rendere la cagione di molti effetti che si vedono, e il progresso e l' ordine dell' universo in alcun modo sarebbe manchevole e discorde da sè stesso, e il mondo intieramente d' ogni ornamento non sarebbe fornito (1). E cominciando a distender gli argomenti dagli effetti maravigliosi, discorre da prima della magia, da poi dell' astrologia (2). Streghe ed astrologi colle mille loro opere maravigliose ci si schierano davanti; lo Spirito fruga a suo modo nel mondo antico per trovar

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 293.
(2) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 293.

nuovi esempj, e la storia di Grecia e di Roma gliene offre parecchi. Come sembra mutato sotto lo sguardo del Tasso il mondo antico da quel che è stato realmente, e quanto cammino ancora bisogna fare per giungere dove oggi una sana critica ci ha guidati, a quella intuizione chiara e serena di que' lontani defunti! In queste pagine sentiamo quanto di medioevo fosse tuttavia nell' animo del nostro scrittore, quanta superstizione nascosta sotto una forma, direi quasi, scientifica. Tante volte tu non sai quanta fede debba aggiustare alle parole dello scrittore, se quel che egli dice o fa dire allo Spirito, sia sinceramente professato da lui, oppure faccia da scherzo. Davanti a queste parole: « ma a l' istorie de' Romani, qual' è così barbara nazione che non dia fede? o qual religione, che non approvi le cose, che in esse si contengono, come vere? » [1] tu rimani incerto del significato, in cui devi prenderle. Come va che il Tasso fu tanto scrupoloso su certi versi della sua Gerusalemme, e qui, in questo dialogo, dà pieno sfogo alle mille sue fantasie, alle mille sue opinioni senza un rimorso, senza un pentimento?

Se ci sono i maghi, devono esserci anche i demoni, perchè non si può salvar tutti gli effetti colla magia naturale [2]: non si potrà,

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 294-95.
(2) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 298.

per esempio, far mille miglia in un giorno, perchè il corpo umano che è grave e terreno, non solo bisogna che si muova in tempo, ma in tempo proporzionato alla sua natura. Quei cavalieri che dieder l' avviso della rotta di Perseo, non furono corpi semplicemente mortali e terreni. Può essere, replica il Tasso, che essi per osservazioni di stelle prevedessero la sconfitta del re de' Macedoni, e ne avvisassero il buon uomo romano, benchè non credo tanto all' astrologia. No, risponde lo Spirito, se un astrologo avesse preveduto la rotta de' Macedoni, si sarebbe voluto lui render grazioso ai Romani con sì lieto annunzio. Ma il Tasso ha mostrato di creder poco all' astrologia, e lo Spirito sente il dovere di sciogliere ogni dubbio che s' abbia su codesta scienza. Le stelle sono come gli occhi di una donna: chi riconosce la potenza in questi, deve riconoscerla anche in quelle, gli uni e le altre hanno la potenza di trasfondere le proprie qualità; anzi sarebbe irragionevole il credere che le qualità del cielo e delle luci eterne ed immortali siano meno efficaci che quelle de' lumi caduchi e mortali. Non mi fermo sul modo onde ragiona lo Spirito, ma noto semplicemente che a proposito della potenza degli occhi di una donna il nostro scrittore ha occasione di ricordar Dante e Petrarca e di mandare il suo sospiro a colei che lo governa, della quale

osa dire che non è alcuna stella in cielo che agli occhi suoi si possa agguagliare. — Tu parli, dice lo Spirito, come innamorato [1]. — E così anche in questo dialogo non mancano qua e là de' mesti ricordi della sua vita passata, de' suoi amori nella corte di Alfonso. A chi sia volto il sospiro, non so dire nemmanco adesso. Il Leopardi nel suo dialogo *Torquato Tasso e il suo Genio familiare*, afferma che il sospiro eterno del povero poeta era per Eleonora. Sennonchè mi pare che il Leopardi, mettendo in bocca al Genio che « le donne sono dee così benigne che quando alcuno vi si accosta in un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d' attorno e se li pongono in tasca per non abbagliare il mortale che si fa innanzi » [2], contradica a ciò che è detto nel Messaggero sulla potenza degli occhi della donna.

Ammessa l'astrologia, la pioggia degl' influssi celesti [3], confermando un dubbio del Tasso, lo Spirito aggiunge che difficilmente può l' uomo per osservazioni di stelle giudicar le cose future, perchè *ars longa, vita brevis*, l' arte è lunga e fondata su congetture ed esperienze, e la vita di nojaltri mortali è molto breve. Ed

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 299.
(2) Leopardi, Prose, pag. 74.
(3) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 304.

ecco come vengono in nostro soccorso quelle creature, a cui termine di vita non è circoscritto, le quali contemplando per tante migliaja d' anni le stelle, innalzandosi verso l' aere misto e caliginoso, di leggieri hanno potuto apprendere l' astrologia e l' occulta natura delle cose [1].

Segue la seconda prova presa dall' ordine dell' universo, colla quale si conchiude che siano i demoni e gli angioli. Appunto in queste pagine ritroviamo gran parte della dottrina platonica, di quelle teorie, che sono il nodo del sistema del filosofo ateniese e che han destato tante quistioni tra i critici moderni. Tornano in campo le teorie platoniche, ma esposte superficialmente, sono un ricordo più che una professione dello scrittore. Tu senti che quelle dottrine non sono state discusse, non son passate per la trafila del raziocinio, ma si tratta di una imitazione pura e semplice, come di un abito che si pigli a imprestito. Tornano le idee di Platone, ma che valore hanno per il Tasso? Sono pensieri della mente umana, come credono Buhle e Tennemann, o della mente divina, come opinano Meiners, Stalbaum, Richter ed altri? Tornano le idee di Platone, ma quale è pel Tasso la relazione che hanno colle cose e con Dio? Anche per lui, come per Plato-

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 304.

ne, l' altissima idea è quella del Bene; ma è determinata la relazione in cui è con la ragione divina, col Demiurgo che crea il mondo? Di qui appare che il nostro scrittore non è entrato nell' anima del suo filosofo, e il suo è un platonismo, se posso così chiamarlo, d' erudizione. D' altra parte si noti che in questo dialogo manca una coerenza di dottrine: qui spunta Platone, là un filosofo del medioevo colla sua magia, e a fianco a filosofi si ritrovano poeti antichi e moderni, Omero e Vergilio, Dante e Petrarca. Talchè quando chiudi il libro, e ripensi per poco a quel che hai letto, ti senti in un guazzabuglio, come in un ballo vorticoso, dove strane coppie compariscono e spariscono. Diciamolo pur schiettamente, assistiamo a una fase morbosa del cervello del Tasso, in cui è un miscuglio di dottrine apprese da' libri letti, lontano dal trovare un assetto: dal comporsi in un organismo qualsiasi.

Rifacciamoci da capo, e seguiamo lo Spirito ne' suoi ragionamenti. Dall' un estremo all' altro la natura non suol passare senza alcun mezzo, *natura non facit saltus.* Così fra le specie inferiori e le superiori sono interposte quelle che partecipano delle une e delle altre: dai corpi semplici si passa a' corpi misti imperfetti e poi a' misti perfetti. Dal minerale alla pianta, dalla pianta all' animale bruto, dall' animale bruto all' uomo, dall' uomo a Dio non si passa im-

mediatamente, ma mediatamente, percorrendo certi anelli intermedj, i quali stringono l' universo in un sol tutto compatto. Senza tener conto della premessa maggiore di questo sillogismo, ci troviamo tra mano una conseguenza che, tolti i gradi soprannaturali della scala degli esseri, è una dottrina de'moderni naturalisti: questi ci son pervenuti per induzione, il Tasso per deduzione, direbbero i logici. Dunque tra l'uomo e Dio è necessario che si ponga alcun mezzo, o piuttosto molti, perchè per la perfezione del mondo le specie intelligibili devono essere in numero maggiore delle sensibili. Ma è soverchio porre la specie de' demoni, perchè l'uomo solo, senz'altro, sembra convenevole mezzo a congiungere nell' universo la natura degli animali con quella degli angioli, avendo egli l' intelletto, come gli angioli, e il corpo e i sentimenti, come i bruti. Sta bene, sennonchè come l' anima dell' uomo è mezzo fra l'anima de' bruti e gl' intelletti angelici, così anche il corpo dovrebbe assomigliarsi in parte al corpo degli animali e in parte a' corpi celesti. Ma non essendo il corpo umano men corruttibile di quello de' bruti, ne seguita che si debba dare un corpo fra il celeste e quel de' bruti; e questo è il corpo de' demoni che è acconcio a patire come il corpo dell' animale e dell' uomo, ed incorruttibile come il celeste. Anche l' umana ragione è come l' intelletto degli angioli; tra l' uno e l' altro sta di mezzo

l' intelletto de' demoni. Per alcune osservazioni che gli son fatte, lo Spirito coglie il destro per dichiarare la sua dottrina intorno alla immortalità dell' anima. Il Tasso pende silenzioso dal suo labbro, tanto che l' altro n' è tutto contento, e soggiunge: « Innalzati meco più su che non arriva il senso o la ragion naturale; ed abbia ferma credenza che quel ch' io ti dirò sarà verissimo, benchè in alcuna parte sarà ricoperto d' alcun gentil velo » ([1]). Il gentil velo è il mito, sotto cui Platone soleva nascondere le sue alte dottrine. Qui però non è il luogo di dire cosa sia il mito platonico, dopo le ricerche del Deuschle, del Jahn e del Fischer; e di questo mito del Tasso non occorre notare altro che è una pura imitazione del platonico, destituito però di quella profondità che rende pensoso il lettore e lo trascina a speculare.

Iddio, perchè sommamente e infinitamente buono, volle produrre le cose e volle che tutte gli si assomigliassero, quanto la natura di ciascuna comportava. Fece dunque il mondo: ma prima ad esempio di quelle idee che ab eterno erano nel suo intelletto, fece le forme intelligibili; e queste furono le idee di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, di Venere, di Mercurio e della Luna, e inoltre quelle del fuoco, dell' aria, dell' acqua e della terra che dovevano esser no-

---

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 312.

minate Vulcano, Giunone, Nettuno e Plutone. Per soprabbondanza di bontà, poi, aggiunse a ciascuna di queste nature intellettuali numero infinito di angioli e di demoni, i quali fossero ad esse soggetti, quasi soldati al loro capitano. Creò poi l'idee de' corpi celesti, degli elementi, dell' uomo, de' bruti, delle piante, dell' erbe e de' metalli e delle pietre. Solo delle cose artificiali non creò imagini, ma conobbe nondimeno che d' esse la mente dell' uomo doveva così adornarsi e figurarsi, come la sua era ripiena delle forme delle cose celesti e naturali. Questo fu il primo parto di Dio, dopo il quale, produsse le nature corporee, e congiunse le intellettuali colle corporee, e a ciascuna delle intellettuali diede cura di muovere la sua sfera. In questo parto nacquero, quasi gemelli, il movimento e il tempo. Mancava l'uomo, e Dio lo creò colle proprie mani, simulacro della divina bellezza nel teatro del mondo, e a fianco gli pose due genj demoni, il buono e il rio. Malvagio demone fu quello che con spaventosa faccia due volte apparve a Bruto : e la prima gli disse : un' altra volta ne' campi filippici mi vedrai.

Del lungo mito del Tasso ho riferito soltanto i punti culminanti : sono quelle tra le più belle pagine del dialogo, e vi si sente qualcosa del dettato platonico in quel colore e calore poetico che avvivano la rappresentazione davanti alla fantasia accesa del lettore. Un' impressione

press' a poco somigliante prova chi legge il Fedro, in quel punto che il filosofo poeta discopre la visione del mondo divino, quel viaggio delle anime pel cielo.

Dopo il mito ricomincia il dialogo, con una certa recrudescenza di objezioni. Il Tasso torna a indagare ancor meglio la natura de' demoni. Se sono, egli dice, sostanze corporee atte a patire, è necessario che sieno mortali. E lo Spirito: No, perchè le loro passioni son dell' animo, e non dipendono dalla temperatura del corpo. Per esser soggetti all' amorose passioni, essi potettero innamorarsi delle femmine e godere dei loro amorosi abbracciamenti, da cui nacquero i giganti e gli eroi. Prima che tu mi rivelassi queste cose, soggiunge il Tasso, io non davo maggior credenza a cotali parole che io soglia a quel che favoleggiano le vecchiarelle co' fanciulli, quando alla lor conocchia traggono la chioma. Ma come da due specie di natura diverse, quali sono la umana e quella de' demoni, può nascere un misto, che sia gigante o eroe? E lo Spirito ricorre a esempj che gli offrono le specie degli animali inferiori, come il mulo che nasce dal cavallo e dall' asina, e i cani laconici che nascono da' cani e dalle volpi. Ma nuovo dubbio sopraggiunge. Non mi pare, dice il Tasso, che il demone possa amar l'uomo, essendo l'uomo men eccellente e men bello di lui; ma più convenevole sarebbe ch' egli degli Dei s' inna-

morasse. E lo Spirito distingue due nature dell' amore: l' una è desiderio di partecipar dell'altrui perfezione; l' altra è la volontà di compartire altrui la sua propria eccellenza. Questi due amori non si trovano semplici se non ne' due estremi, in Dio creatore e nella materia prima; e in tutti gli altri soggetti si ritrovan mescolati. Quando in Omero Giove dice che s'egli mandasse giù una catena dal cielo sino alla terra e tutti gli Dei cercassero, apprendendosi a quella catena, di tirarlo a sè, non potrebbero, ma egli di leggieri a sè tutti gli trarrebbe; questa catena altro non significa che la catena amorosa colla quale Iddio potentissimo muove tutte le creature, come amato e desiderato. E il Tasso: Se i demoni possono amar gli uomini, non pare a me irragionevole che con essi possano mescolarsi negli amorosi abbracciamenti. E a questo proposito cita i versi di Vergilio: *quem Rhea sacerdos Furtivum partu sub luminis edidit auras, Mixta Deo mulier* (1). E lo Spirito: Quantunque i demoni potessero innamorarsi, non potrebbero nondimeno congiungersi amorosamente in quella guisa che fanno gli animali sottoposti alla generazione e alla corruzione. Va così il fatto: gli spiriti in sogno s' appresentano agli uomini in forma bellissima e augusta e superiore all' uma-

(1) Verg., En. VII., 659-61.

na, sicchè la lor fantasia, quasi tenacissima cera, s'imprime d'una imagine di bellezza più che mortale; e quando gli uomini vengono agli abbracciamenti d'amore, pieni di sì alta imaginazione, i figliuoli che poi son prodotti, sogliou nascer simili a quella eccellente idea di valore o di bellezza che i padri avevan concepita nella mente. A questo si aggiunge che i demoni sono astrologi e procurano che il destinato parto esca in luce sotto grandissimo favor di stelle.

Dopo qualche altra domanda e risposta finisce questa seconda parte del dialogo, che ho detta sustanziale, e comincia la terza e ultima; da un ordine altissimo d'idee passiamo a un altro infinitamente più basso, dal cielo cadiamo di nuovo sulla terra, dalle serene regioni di un mondo oltramondano a quelle piene di passioni delle corti. Tutte quante le pagine che rimangono del dialogo, trattano unicamente del messaggero o ambasciatore che si voglia dire. Quanta importanza acquistasse questo ufficio nel quinto e sestodecimo secolo, potrà appieno conoscere chi dà uno sguardo alla storia politica di que' tempi. Il Villari nella *Introduzione* al suo *Machiavelli* consacra alcune pagine a dimostrare cosa fosse diventato l'ambasciatore, e di quante qualità dovesse essere fornito. Il Tasso, si può dire, fa qui prova di sapere tutto che serve a ùn buon cortigiano per

adempiere nel modo migliore l' ufficio suo presso il principe, e innesta a quella etichetta anche una certa speculazione filosofica. È il codice del cortigiano, guardato da un punto di vista superiore: in fondo a quelle consuetudini, a quelle leggi, a quell' apparato esteriore si ritrova qualcosa di più perfetto che sfugge all' occhio volgare, la pratica di un ordine alto d' idee. In bocca allo Spirito, a questo essere soprannaturale, abitatore delle sfere celesti, quella vita cortigianesca che si riferisce all'ambasciatore, è elevata, per dir così, di tono; e coordinata a una sfera superiore di cose, acquista un certo colore di eternità. Tale è l'impressione che ne riceve chi si è profondato in quel mondo che il nostro scrittore costruisce nel suo dialogo.

Come si lighi alla seconda la terza parte, è stato già detto: non è un nodo intimo; essa non nasce, se potessi servirmi di una frase de' naturalisti, per *intus-susceptionem*, ma per *supra-positionem*. Abbiamo una lucida esposizione dell'ufficio dell'ambasciatore, interrotta a quando a quando da alcune domande che fa il Tasso: non c' è contrasto tra l' uno e l' altro interlocutore, il dialogo vien morendo a poco a poco, nella sua intima natura, e tante volte t'accorgi che quelle interrogazioni son messe lì per rompere la monotonia del discorso dello Spirito.

Il Tasso ha occasione di magnificare alcuni

uomini insigni, amici suoi, i quali sostenevano la professione di ambasciatore con somma autorità e splendore; e ricorda Ottavio Santa Croce, Vincenzio Laureo, Ippolito Capilupi, Annibale di Capova, il Conte di Porzia, Fulvio Rangone, il Gualengo, il Fiasco, Renato Cato, G. B. Guarini, emulo suo in Parnaso e in Corte, come dice il Guasti, e altri (1). Ma, prima che lo Spirito cominci la sua esposizione, il nostro scrittore fa pure il suo inchino a due letterati che trattarono della professione d'ambasciatore, Ermolao Barbaro e il pronipote Francesco.

Non seguirò di pagina in pagina i ragionamenti dello Spirito, come ho fatto per l' addietro. Per finire il già lungo discorso, farò qua e colà qualche osservazione che cada a proposito. E la prima cosa che noto è il paragone fatto a proposito dell' arte dell' ambasciatore. Platone aveva assomigliato l'arte oratoria a quella della cucina, l'oratore a un cuoco; il Tasso, alla sua volta, paragona l' ambasciatore al ruffiano, e dice che « come questo è congiungitore degli amanti nell'amore affettuoso, quello è de' principi nell' amicizia ». E soggiunge: « Ma lasciando che dell' arte del ruffiano altri discorra, io di quella dell'ambasciatore dico ch'ella altro non è, ch' un' arte d'unire e di conservare i principi in amistà; la qual non

(1) Vedi la nota del Guasti a pag. 326 e 327.

può esser esercitata se non da uomo conoscitor degli animi, ed in particolar de' principi » ([1]). E chi è che discorrerà dell' arte del ruffiano? Se non ci fosse in queste parole del Tasso una certa ironia, se non fosse stato possibile sorprendere il sorriso sul suo labbro a questo punto, non saprei che cosa dire del paragone messo in campo. Passi il paragone di Platone, ma questo del Tasso è molto curioso. Non mancano in bocca allo Spirito citazioni di storia romana e squarci di Vergilio, al quale (savio che tutto seppe) non era ignoto tutto che concerne l' arte dell' ambasciatore. Anche l'autorità di Omero non manca; sennonchè, mentre nella prima edizione ([2]) è biasimato d' aver fatto al messaggero riferire le cose con quelle parole, colle quali gli sono state imposte (perchè questa maniera ha molto del servile e del plebejo), nella seconda ([3]) si dice che da alcuni è lodato Omero, appresso il quale le ambasciate son riferite colle stesse parole, colle quali prima furono dette. Il fatto è che il povero Omero è innocente: non merita nè lode nè biasimo, perchè altra da quella creduta dal nostro scrittore, è la ragione delle perpetue ripetizioni. Guarda dove si va a cacciare la speculazione del filosofo!

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 328-29.
(2) Tasso, Op. cit. Vol. I.,. pag. 269.
(3) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 336.

C'è un punto nel discorso dello Spirito, in cui il povero poeta apre tutto quanto l'animo suo: gitta uno sguardo malinconico a sè stesso, e al mondo che lo circonda, e nota quanto l'uomo è lungi dal trovar pace o loco su questa terra, da cui ogni perfezione è bandita. Come sono malinconiche le sue parole! Come è disperato il pensiero che se alcuno è nel mondo che desideri d'esser perfetto, si ritiri nelle selve e nelle solitudini, e viva contemplando come le intelligenze! Tu che hai dimenticato la carcere, ove è chiuso il povero poeta, mentre scrive il suo dialogo, profondato, come sei, nei ragionamenti suoi e del suo Spirito, ora torni col pensiero a quel luogo di dolore, alle sue angosce continue, alle sue lacrime. Come ti commuove quel grido di profondo dolore, che gli scoppia dal petto! (1)

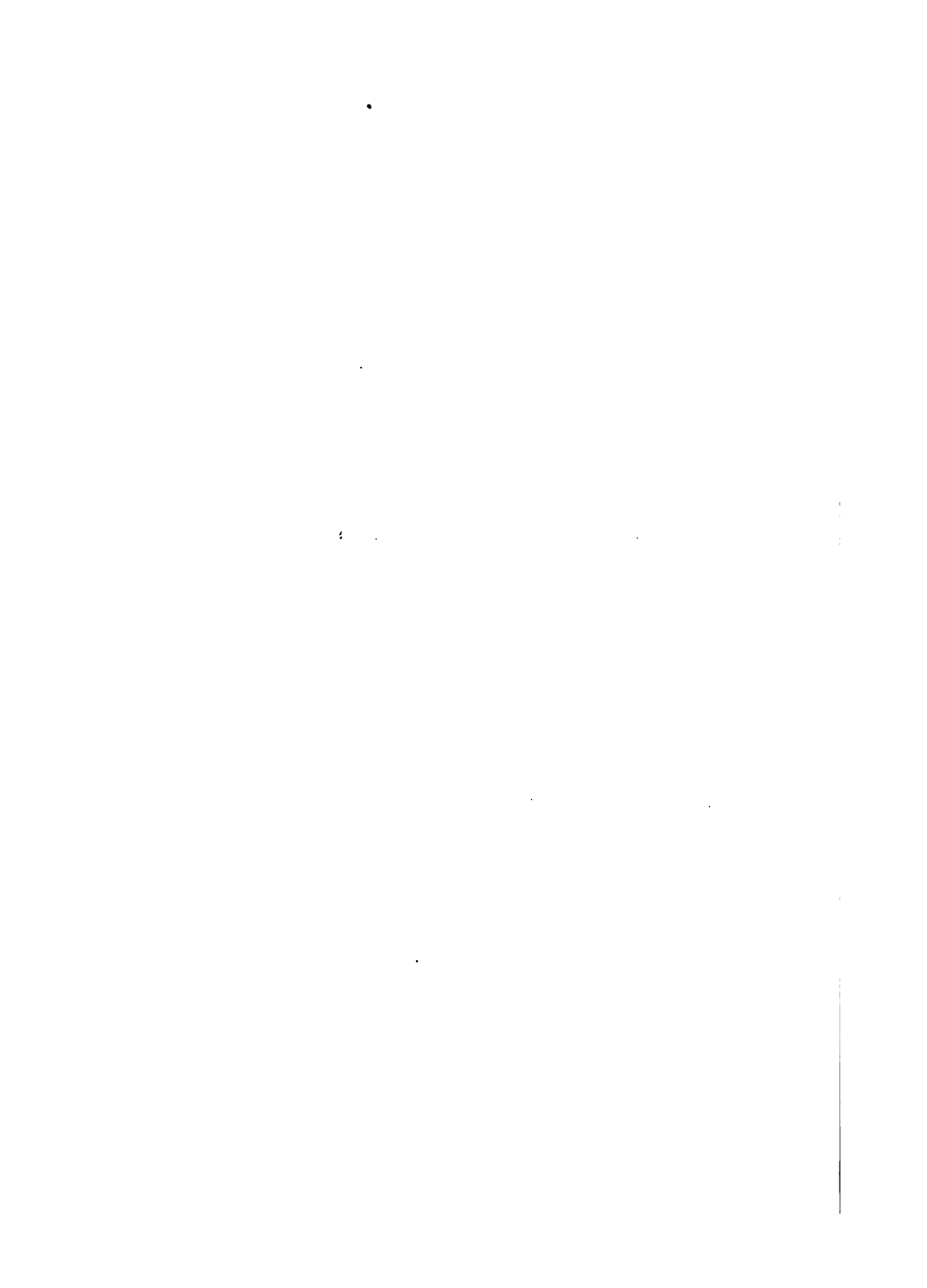
Lo Spirito, in fine, conchiude « che perfetto ambasciatore è colui che sa a beneficio del suo principe trattar i negozi con prudenza, e far i complimenti con eloquenza: e che può sostenere con la gravità de' costumi, con la dignità dell'aspetto e con lo splendore della vita la maestà del principe; e ne le publiche azioni e ne le domestiche mescolare in guisa il decoro de la persona propria con quel de l'accidentale, ch'egli ne sia amato senza disprezzo e rispettato senza altrui mala sodisfazione » (2).

(1) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 335.
(2) Tasso, Op. cit. Vol. I., pag. 339.

Lo Spirito si congeda dal Tasso, e, mentre questi lo prega di ricordarsi delle sue miserie e di non essergli scarso talora d' alcun cortese ajuto [1], dispare, spirando soavissimi odori d'ambrosia, e lasciando la camera di sua celeste luce mirabilmente luminosa. Dispare lo Spirito, e il *Messaggero* finisce. Nella seconda edizione il nostro scrittore soggiunge che riscotendosi s' accorge che nell' alta sua imaginazione ha filosofato, non altrimenti che gli uomini contemplativi sogliono nella loro contemplazione. É una giunta che lascia il lettore a bocca aperta (mi si permetta l' espressione): pare che il Tasso gli dica: m' hai creduto finora? Sappi che ho fatto da scherzo, e lo Spirito è figlio della mia imaginazione. A me pare che da artista più fine avesse fatto meglio nella prima edizione a non sconfessare sè stesso. Del resto si ha pure a osservare che questa conchiusione non risponde perfettamente al principio e ad alcune circostanze che sono nel dialogo.

---

(1) Anche nel dialogo del Leopardi il Tasso finisce col mostrarsi assai lieto della conversazione del suo Genio, e vuole che gli dica dove sia solito d' abitare, perchè lo possa chiamare o trovare quando bisogni. Ma quanto sono diverse le dottrine dello Spirito da quelle del Genio! Quanto ci corre dal Tasso al Leopardi!

STUDJ SUL LEOPARDI

AL

PROF. FRANCESCO TARRA

MIO MAESTRO ED AMICO

LEOPARDI FILOLOGO

Avvertenza

Questo saggio fu scritto, quando in Halle per cura del Cugnoni venne alla luce il primo volume delle *Opere inedite del Leopardi* (1). Essendo poi comparso anche il secondo volume, e, un anno fa, altri scritti filologici nei *Nuovi documenti leopardiani* del Piergili (2), mi sarebbe toccato rimettermi al lavoro e continuare il mio esame sulla filologia del Leopardi. E a me non sarebbe mancata la buona volontà, se le fatiche d' un modesto ufficio e altri studj non m'avessero tolto il tempo necessario. Queste nuove pubblicazioni però non distruggono quanto ho scritto intorno al nostro filologo: in esse forse

(1) Opere inedite di G. Leopardi pubblicate sugli autografi recanatesi da G. Cugnoni. Vol. I. Halle 1878.

Il secondo volume venne fuori nel 1880, e contiene un'*Orazione agl' Italiani*, una *Storia dell'Astronomia*, alcuni *Disegni letterari* e un idillio intitolato Le *Rimembranze*.

(2) Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di G. Leopardi raccolti e pubblicati da G. Piergili. Firenze 1882.

Avvertenza

Questo saggio fu scritto, quando in Halle per cura del Cugnoni venne alla luce il primo volume delle *Opere inedite del Leopardi* (1). Essendo poi comparso anche il secondo volume, e, un anno fa, altri scritti filologici nei *Nuovi documenti leopardiani* del Piergili (2), mi sarebbe toccato rimettermi al lavoro e continuare il mio esame sulla filologia del Leopardi. E a me non sarebbe mancata la buona volontà, se le fatiche d' un modesto ufficio e altri studj non m'avessero tolto il tempo necessario. Queste nuove pubblicazioni però non distruggono quanto ho scritto intorno al nostro filologo: in esse forse

---

(1) Opere inedite di G. Leopardi pubblicate sugli autografi recanatesi da G. Cugnoni. Vol. I. Halle 1878.

Il secondo volume venne fuori nel 1880, e contiene un'*Orazione agl' Italiani*, una *Storia dell'Astronomia,* alcuni *Disegni letterari* e un idillio intitolato Le *Rimembranze.*

(2) Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di G. Leopardi raccolti e pubblicati da G. Piergili. Firenze 1882.

liti panegirici della virtù che si accompagna alla dottrina; ma ora che ripenso a quel magnanimo uomo che fu il Giordani, all' amicizia affettuosa che passò tra lui e il Leopardi, sarei quasi tentato di rompere il mio costume e di regalare al cortese lettore uno di que' tali elogj, e forse non farei cosa fuor di proposito. Ma mettendo da parte ciò che mi detterebbe il cuore, noto che uno scrittore francese in un libro sopra il Leopardi, pubblicato pochi anni addietro, nel ricordare l' amicizia col Giordani, esce a dire: « on ne sait s' il faut la regarder comme heureuse ou comme funeste » [1]. Perchè gli sorge questo dubbio? Perchè minaccia di stendere come un velo nero sulla figura del grande letterato piacentino? Fu lui che stufo degli uomini e de' governi, disperato della salute d' Italia, sospetto a tutti i partiti, come scrive il biografo francese, alimentò la malinconia, che spuntava nel cuore del giovane poeta? Dovrei dimenticare tutte le lettere scritte al povero Giacomo, in cui si sforza di fargli animo e gli addita la meta gloriosa che avrebbe raggiunta col suo ingegno potentissimo, dovrei dimenticare la storia del Leopardi, per credere un solo istante, che il Giordani ha tutta la colpa di avere spento nel cuore del no-

(1) Bouché-Leclercq, Giacomo Leopardi. Sa vie et ses oeuvres. Pag. 18. Paris 1874.

stro giovane le prime gioje della vita e fatto di lui uno scettico terribile, che alle ceneri del Giordani dobbiamo imprecare ogni volta che ripensiamo ai mali che scaturirono da quello scetticismo, agli oscuri pensieri in cui si travolse sì presto la mente del poeta, alla vita da lui tante volte maledetta. Non è stato lo scrittore francese il primo che abbia dubitato del Giordani; anzi, se si deve dire la verità, ha raccolta la mala voce dalle pagine di un illustre italiano, che lamentando la fede dileguatasi così per tempo dal cuore del Leopardi, affermava che ci sarebbe tornata, se la salute avesse ravvivato quel corpo mezzo disfatto. Io credo poco a questa specie d'influenza, massime quando si tratta di certi uomini, che possono pensare col proprio capo, e non hanno bisogno di chi dica loro: qui sta la verità, lì sta l'errore. Che il Leopardi anche a diciotto anni avesse poca voglia di piegare la testa a tutto che gli venisse da uomo autorevolissimo, come il Giordani, mi pare si possa avere una prova nella lettera 12 (1). Nella quale dimostra quanto sia falsa l'opinione del maestro, che la prosa deve precedere la poesia e chi vuol essere un buon poeta deve essere stato un buon prosatore: gli argomenti sono varj, tra' quali trova il suo posto anche la *mens di-*

(1) Leopardi, Epistolario Vol. I., pag. 27. Firenze 1849.

vinior di Orazio, e concorrono a fare una mirabile dimostrazione. E poi di certi fenomeni psicologici non è facile dire il perchè e fissare il tempo, in cui sieno seguiti; e chi invece di profondarsi nell' anima dell' uomo e di penetrare in quel guazzabuglio, che si chiama cuore, cerca le ragioni in fatti meramente accidentali, non conclude nulla. Il cervello di un uomo non si trasforma di botto, il credente non diventa scettico da un momento all' altro: ci vuole una lunga elaborazione di spirito, bisogna percorrere la via che è tra l' uno e l' altro estremo: elaborazione e cammino, che spesso succedono senza che se n' abbia profonda coscienza. Prima che dal petto del Leopardi uscisse la bestemmia contro la fede, la bestemmia già era in embrione, già spuntava in una prosa composta da lui, quando poteva dirsi ancora credente. Nè l' amicizia del Giordani, nè le malattie ingenerarono nel Leopardi lo scetticismo; e al filosofo torinese metteva conto seguire la falsa opinione per tirar, come si suol dire, l' acqua al suo mulino, per ispirar l' odio, anche con questo fatto, a tutti i razionalisti, a tutti i Capanei dell' ateismo italiano.

Io per l' opposto benedicò mille volte alla memoria di Pietro Giordani, e torno ai miei due autori, contento di non aver mai, nemmeno per un istante solo, cessato di ammirarli e di amarli; torno loro come a due vecchie ami-

cizie, con cui si ligano le più care memorie de' miei studj giovanili. É una verità che ogni secolo ha il suo Beniamino, il suo scrittore prediletto, e possiamo farne esperienza, se diamo un semplice sguardo al passato. Ci fu l'età del Petrarca, del Metastasio, del Tasso: oggi, scriveva un sommo critico, è l' età di Dante. Quel che avviene in grande, avviene pure in piccolo: ognuno ha il suo autore prediletto, ognuno ha sul suo tavolo da studio, sempre accanto a sè un libro, sulle cui pagine non passa giorno che non pieghi pensoso il capo. È un affetto che a mano a mano ci è venuto crescendo al di dentro fin dalla prima giovinezza: quel libro è diventato come una storia per noi, la storia di tutti i pensieri occorsici alla mente le cento volte che l' abbiamo letto, è un cumulo di memorie. Il mio Beniamino, per finirla, è Giacomo Leopardi, e l'affetto che sento pel poeta recanatese, si riflette su tutti che l' hanno ammirato ed amato, e specialmente su Pietro Giordani.

Sommo filologo, sommo filosofo, sommo poeta sono i tre titoli che gli amici diedero al Leopardi, e con questi tre titoli il suo nome è giunto a noi, posteri certo non lontani. Se devo essere accurato nella storia, il Giordani fu il primo a proporli, e trovossi di aver seguito, senza pensarci, il vecchio adagio scolastico: *omne trinum est perfectum.*

Ma la Scolastica è morta e sepolta, e alle trinità si aggiusta poca fede. La critica, eterna sentinella che non dà adito ad un' opinione senza il debito esame, ha sottoposto al suo tribunale la trinità leopardiana, e, a quanto pare, il verdetto che ha emanato, non è favorevole agli amici del Leopardi che la proposero, fuorchè in quella parte che riguarda Leopardi poeta. Uno dei giudici, per continuare la imagine, fermandosi sul primo dei titoli citati, scrisse netto netto : « Ciò che resta evidente ai miei occhi, è che il Leopardi voleva passare alla posterità come autore italiano e non come scolare in filologia ». Il Settembrini nella sua lezione sul Leopardi, mirabile lavoro d' arte, dice: « Filologo e filosofo non più sommo oggi che la Scienza va spaziando in un' ampiezza sconosciuta cinquant' anni fa » [1]. Ma io fo questa osservazione: son trascorsi cinquant' anni e meglio, ma la memoria di Niebuhr e di Creuzer non è perita, amendue son rimasti sommi, tutto che la scienza sia progredita nel suo cammino. I dubbj che tra' primi mosse Niebuhr su i tempi antichissimi di Roma, le sue congetture, insomma gli studj suoi richiamano l' attenzione del filologo anche oggi che Teodoro Mommsen ha pubblicato la sua storia. Il nome di Niebuhr

(1) Settembrini, Lezioni di Lett. Italiana. Vol. III., pag. 348. Napoli 1872.

qui, nel nostro paese, è ripetuto con rispetto grandissimo anche da quelli che troppo teneri delle cose patrie hanno paura, come dicono, delle nebbie germaniche. Ed è un pezzo che Max Müller ha pubblicato l'eccellente saggio sulla mitologia comparata: ma chi non ricorda accanto a lui e, per aggiungere altri nomi illustri, a Kuhn e a Cox l'autore della Simbolica? Passando alla filosofia, son tentato di dire che meno dei filologi sono i filosofi soggetti a morire; anzi riflettendoci su, i filosofi si accostano sotto questo rispetto ai poeti. La ragione che mi viene spontanea alla penna, è che i filosofi sognano come i poeti, e come costoro si abbandonano facilmente alle imagini della fantasia, che pretendono di far passare per raziocinj della ragione. Platone non è un poeta, come Omero, quando specula intorno alle idee, ed escogita la sua teoria della reminiscenza pregna davvero di poesia? Ed Hegel non fa un bel poema come il Faust, quando divinizza la natura? La conclusione è che il tempo colle sue fredde ale spazza i mediocri, e i sommi sopravvivono e son sempre sommi. Fu il Leopardi sommo filologo e sommo filosofo? Ecco la domanda che devono farsi tutti che si accingono ad esaminare la trinità in parola.

In questo scritto io non considero Leopardi come poeta o come filosofo, ma come filologo. È un lato da cui è stato guardato po-

co, mentre della sua poesia e della sua filosofia si è discorso e si discorre tanto da critici insigni. Il Bouché-Leclercq spende parecchie pagine per confutare le opinioni filosofiche del nostro autore, esaminando una per una le operette morali, e il Caro in un suo libro congiunge il Leopardi a Schopenhauer e a Hartmann, e ne spiega le dottrine [1]. Con questo breve saggio non intendo colmare la lacuna degli studj che si fanno sul Leopardi: povero di dottrina, sarei troppo presuntuoso, se lo pensassi soltanto.

---

(1) Caro, Le pessimisme au XIX^{e} siècle. Paris 1878.

II

Leopardi torna sempre con affetto agli anni della sua prima giovinezza (1): dimenticandosi in quel passato, rivivifica le imagini lunsinghiere sparite dalla mente, le ricolorisce, e tutta quan-

(1) Antonio Ranieri, che raccolse, come tutti sanno, l' ultimo sospiro del Leopardi, nella *Notizia intorno alla vita ai costumi e agli scritti* di lui, espone prima una sua teoria intorno agli elementi del grande ingegno e al loro sviluppo, e poi su questo letto di Procuste acconcia a suo modo il nostro autore. Il dotto napoletano è caduto nel falso, come tutti coloro che vogliono in ogni cosa vedere certi sistemi preconcetti, e scoprire nel cammino dell'uomo la pratica esatta e rigorosa di certe leggi escogitate a priori dalla logica. La cronologia si ribella, perchè codesti sistematici rimpastano i fatti, come loro pare e piace, e mettono il prima dove per natura è il poi, e il poi dove è il prima. Il Ranieri dice: « il Leopardi fu prima gran filologo, poi gran poeta, poi gran filosofo ». (Leopardi, Opere. Vol. I., pag. 5. Firenze 1845). Un' occhiata agli anni in cui furono composte le poesie e le prose, e l' architettato sistema dello sviluppo dell' ingegno del Leopardi è bell'e caduto (Zum-

ta sente nel cuore la tenerezza che suol scaturire da memorie carissime di un tempo felice. E quali sono gli anni che rimpiange? Quali le gioje, che una volta gli fecero amare la vita, gliela fecero credere bella? Una vecchia leggenda colloca nel passato l' età dell' oro, colloca come alle spalle del genere umano quel tempo che tra gli uomini regnava la pace, l' amore, la beatitudine. E noi, fattici innanzi negli anni, in mezzo alla dolorosa realtà della vita, crediamo similmente di esser passati per un' età dell'oro, d' esser stati felici una volta, e proprio nella prima giovinezza. Ma, a dire il vero, come non ci è stata mai pel genere umano un' età dell'oro, nemmeno c' è pe' singoli individui: è un passato che coloriamo e abbelliamo colla nostra fantasia, e che con voluttà torniamo tante volte a contemplare, così colorito e abbellito. Pel nostro Leopardi non ci fu questa età del-

---

bini, Saggi critici, nota alla pag. 3. Napoli 1876.) Questo errore del Ranieri e altri di simil genere, nascono in parte, secondo me, dalla divisione (non distinzione) che generalmente si fa delle facoltà della mente, senza riflettere che nel cervello dell' uomo non ci sono come delle cellette destinate una per la fantasia, un' altra per la ragione, una terza per la memoria e via dicendo, le quali si aprono per turno. E poi si dà addosso ai materialisti, mentre non ci è materialismo peggiore di questo, in cui vengono a cadere sì fatti anatomici della nostra mente! Leopardi fu filologo filosofo e poeta: questo solo dobbiamo dire, se non ci viene la voglia di chiudere gli occhi alle date che la storia ci presenta.

l' oro, la sua prima giovinezza non fu sparsa di fiori, non fu la festa perpetua che lamentò in appresso, ma tra gli studj passò quieta e tranquilla.

Suo padre, il conte Monaldo, poco corrivo ad avventurarsi nella tempesta della rivoluzione, che mugghiava da vicino, aveva pensato di vivere in pace accanto al focolare domestico e di consacrare gli ozj suoi agli studj [1]. A capo della porta della biblioteca fece porre nel 1812 questa iscrizione: Filiis amicis civibus, Monaldus de Leopardis, Bibliothecam. Monaldo era cattolico e de' più intolleranti: non è però difficile imaginare di quali libri fosse composta la sua biblioteca, e di quali la venisse arricchendo, secondo che gli permettevano le entrate di casa. Libri di Padri della Chiesa, libri di devozione, vite di Santi, grammatiche, glossarj, vecchi manoscritti occupavano forse i due terzi della biblioteca: basta dire che era adattatissima per compiere tutti gli studj ecclesiastici. La vita de' bei tempi di Grecia e di Roma si vedeva come sopraffatta, soffocata dall'altra della decadenza e del medioevo oscura e tetra; vi si vedeva l' idea che informava lo spirito di un arrabbiato cattolico, cosa per lui fosse stato il passato, e cosa sarebbe dovuto essere l'avveni-

(1) Qui e in altri luoghi mi son servito del libro del Bouché-Leclercq.

re. La rivoluzione ruggiva alle porte, e Monaldo impaurito si chiudeva nella biblioteca, e domandava ai suoi Santi Padri e ai suoi libri di devozione l' arma per difendersi da quella fiera minacciosa. I Santi Padri erano sordi, e tra i libri di devozione si allevava chi fra non molto doveva spalancare le porte alla fiera e benedicendo ai valorosi morti alle Termopoli per la libertà della Grecia, benedire ai martiri futuri della indipendenza d' Italia.

A quattordici anni Giacomo non ebbe più maestri. Pieno d' ingegno e di volontà, si chiuse nella biblioteca paterna, dove per nessuno spiraglio, come ho detto, penetrava la luce del mondo moderno; avido di sapere s' immerse entro quella farragine di libri, studiò e studiò perpetuamente. La biblioteca di Monaldo fu una Pompei pel nostro giovinetto: avanzi di tempi antichi accanto ad avanzi di tempi più recenti, cose pregevoli accanto a cose di nessun valore, miscuglio di più mondi, che richiedevano una mano valente per essere distinti, ordinati e vagliati. « Il attaquait les difficultés comme Michel-Ange le marbre », scrive del nostro Giacomo il biografo francese (1). Si messe a scavare, e tra quelle grammatiche, tra quei glossarj, tra quei libri di devozione scavò tesori dispregiati fino allora o maledetti. Le grandi figure del-

(1) Bouché-Leclercq, Op. cit., pag. 3.

l' antichità, i poeti di Grecia e di Roma rivivono davanti al giovanetto che con mano pietosa è ito a dissotterrarli, e lo tirano a contemplare quel loro mondo lieto e sereno. Il giovinetto, sempre avido di sapere, non fa la scelta dei libri, li legge tutti da capo a fondo, li commenta, e, se scritti in altra lingua, che non è la sua, li traduce. Somiglia ai dotti del secolo decimoquarto, che volte le spalle al presente, navigavano a gonfie vele nel mar del passato, e copiavano, traducevano, mandavano a mente i libri latini e greci, che erano i pochi avanzi di un grande naufragio. Lui, il nostro giovane, si getta a capo fitto nel mondo dell' antichità, ne diventa cittadino, e scrive in latino e in greco, come gli uomini della Rinascenza. Le opere de' classici non erano stampate in nitide edizioni, come quelle che oggi ci corrono tra le mani, dove per le cure di dotti uomini gli errori sono spariti. I classici, su cui il nostro Giacomo stancava i suoi occhi, richiedevano moltissima fatica, perchè fossero ricondotti alla lezione se non vera, prossima alla vera. E questa fatica, si noti bene, non si può affrontare da tutti che s' intendono di latino e di greco, ma oltre alla conoscenza profonda delle due lingue e delle due letterature, è necessario quel che dicesi acume critico. La storia di un testo è la storia di lunghe e penose fatiche: a quante prove hanno i dotti sottoposto il loro inge-

gno e la loro dottrina, quanto tempo hanno speso, e quante volte i loro sforzi sono riusciti infruttuosi! L'importanza storica che acquista un testo, è evidente: colle correzioni ora son rischiarati punti oscuri, indecifrabili, ora son tolte delle contradizioni, ora è risoluta qualche quistione intorno alle dottrine dell' autore. Perchè i copisti, alla cui ignoranza son dovuti gli errori, non rare volte cambiavano il testo o per dare alle parole un significato che loro importava, o per vedercene uno, dove non riuscivano a capire, e non rare volte lo scemavano addirittura. In queste fatiche di editore Leopardi giovinetto diede le prime pruove del suo ingegno acuto e della sua pazienza: commentò, confrontò e corresse testi, raccolse frammenti sparsi, trascrisse vecchi manoscritti, che giacevano polverosi e dimenticati nella biblioteca paterna. Ed è degno di ammirazione grandissima, perchè in tenera età, senza sapere che al di là delle Alpi e al di là del mare una schiera di valentuomini s' era già messa a lavorare sui testi, comprese tutta quanta l' importanza di questo lavoro, sconosciuta anche oggi da molti, e ne divinò il vero metodo.

Il 31 agosto 1814 in età d' anni sedici, mesi due, giorni due questo figlio primogenito donò a Monaldo il manoscritto di una nuova edizione greco-latina della *Vita di Plotino* scritta da Porfirio, e un anno dopo

compose il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, che mandò nel 1816 al librajo Fortunato Stella in Milano per farlo pubblicare. La pubblicazione non fu fatta allora, perchè il manoscritto si perdette tra le carte dell' editore, ma parecchi anni dopo, nel 1845, per cura di Prospero Viani. In quel torno di tempo il giovane filologo tradusse *Esichio* di Mileto, commentò gli scritti e abbozzò la biografia dei *retori del secondo secolo* dell'era cristiana, riunì i frammenti sparsi dei *Padri greci* del medesimo secolo e dei primi storici della chiesa, tradusse e commentò buona parte dei *Cesti* di Giulio Africano. Nel 1815, anno in cui le nostre catene furono ribadite, mentre Alessandro Manzoni con un librettino intitolato *Inni sacri* faceva sapere a' suoi amici d' Italia e di Francia che era tornata al suo ovile una pecorella smarrita, per usare una vecchia espressione, Giacomo passando sul terreno della letteratura greca propriamente detta, traduceva gl'*Idillj di Mosco* e la *Batracomiomachia*, e alle traduzioni premetteva due discorsi critici. Messosi su questo campo, non l' abbandona se non rare volte, dimentica i suoi Santi Padri (che probabilmente Monaldo gli aveva somministrati come prima vivanda) per contemplare la vita più bella e serena di Grecia e di Roma; passa le ore del giorno non più in compagnia di S. Bonaventura e di S. Giovanni Crisostomo, ma di Omero e di Vergilio.

Continuando con alacrità a lavorare sopra i suoi buoni antichi, il nostro filologo traduceva nel 1816 il primo libro dell'*Odissea* e nell'anno appresso la *Torta,* poemetto d' autore incerto, la *Titanomachia* d' Esiodo e il *secondo libro dell' Eneide*. Sulla traduzione dell' episodio più bello del poema vergiliano egli fondava molte speranze, perchè era persuaso d' esser riuscito a fare un lavoro degno della lode dei letterati. Volle mandarla al principe degli scrittori italiani e chiedergli un giudizio. E appunto allora cominciò tra Giordani e il nostro autore l'amicizia affettuosa, che non si spense mai, e consolò la loro vita tra le pubbliche e le private miserie. Nel 1816 Giacomo aveva scritto un *inno a Nettuno,* e ci aveva aggiunto una infinità di note filologiche, le quali rivelano di quanta dottrina si fosse già arricchito: l' anno appresso lo fece stampare con tutte le note nello Spettatore, fingendolo una traduzione dal greco. Ci sovviene di Michelangelo, che rompe il braccio a una sua statua e la nasconde sotterra, per strappare dalla bocca dei contemporanei invidiosi, quando l' avessero ritrovata, un giudizio spassionato sull' opera del suo scalpello. Una copia dell' inno andò a trovare il Giordani in Milano. Il valentuomo si maravigliò dell' erudizione stragrande, e in una lettera fece le sue congratulazioni col giovane autore. « L' erudizione, risponde Giacomo, che Ella ha trovato

nelle note all' inno a Nettuno, in verità è molto volgare, e a me è paruto di scrivere quelle note in Italia, ma in Germania o in Inghilterra me ne sarei vergognato. Io sono andato un pezzo in traccia dell' erudizione più pellegrina e recondita, e dai 13 anni ai 17 ho dato dentro a questo studio profondamente, tanto che ho scritto da sei a sette tomi non piccoli sopra cose svariate (la qual fatica è appunto quella che mi ha rovinato); e qualche letterato straniero che è a Roma e che io non conosco, veduto alcuno degli scritti miei non li disapprovava e mi faceva esortare a divenire, diceva egli, gran filologo » (1). Molto volgare non è quella erudizione, e un giudizio tanto rigoroso si deve alla troppa modestia dell'autore. Seguono poi altri lavori filologici, e l'abate Angelo Mai, archeologo e bibliotecario a Milano, ne porge l'occasione al giovane letterato colla scoverta di alcuni palinsesti.

In seno al filologo spunta omai il poeta. Leopardi si affaccia pieno di ardire al presente, e lo interroga. La vista dell' Italia lacerata lo commuove, gli richiama alla memoria la Grecia antica e i valorosi delle Termopili, e un canto ispirato dal più tenero amor di patria gli sgorga spontaneo dal petto(2). I Santi Padri non avevano fatto nessun effetto su Giacomo.

---

(1) Leopardi, Epistolario Vol. I. pag. 34.

(2) Sulla canzone *All' Italia* ha scritto egregiamente il De Sanctis (Nuovi saggi critici, pag. 107. Napoli 1872), e le sue

Uscito di biblioteca, dove aveva logorato la sua debile salute, ricco di dottrina e fiducioso di raggiungere un bel giorno la gloria che gli splendeva davanti, volse gli occhi stanchi al paesello natio. Recanati gli parve un sepolcro, e la gente che lo circondava, ignorante e insulsa. Si accorse con dolore indicibile, che quella cerchia era troppo ristretta per lui, bisognava al suo ingegno e alla sua dottrina un mondo più vasto che non fosse il paesello natio, e soltanto in una grande città, che la sua imaginazione popolava di grandi uomini e di donne sensibili, i giorni suoi sarebbero scorsi felici. Il difficile

---

vazioni, non accettate in parte dal Settembrini (Lezioni di lett. ital. Vol. III., pag. 354), sono d' una finezza maravigliosa.

Nell' inno, messo in bocca a Simonide, io trovo qualcosa di falso: non mi par verosimile che un poeta greco parlasse a quel modo sulla tomba de' caduti alle Termopili. Simonide si mostra troppo maravigliato di quel che han fatto i valorosi guerrieri, e quasi quasi non sa rendersene ragione; ma, se il morir per la patria oggi è considerato come santo dovere, come dovere più che santo doveva esser considerato nell' antichità, in cui il cittadino non valeva nulla per sè, e nasceva per lo stato. Si scorge nell' inno l' *individualismo* moderno, e l'uomo de' nostri tempi traspare sotto gli abiti del poeta antico: l'epitaffio però, che fu scritto pe' trecento Spartani, è lì a contradirgli. In un luogo dell'inno spunta, quasi direi, il *sentimentale*, e qualche espressione non s'addice all'indole del popolo spartano.

In questa canzone si notano imagini tolte alle rime del Testi, del qual poeta, come mostrano altre canzoni, il Leopardi fece non piccolo studio.

era far capire a Monaldo che quello non era un luogo, dove il suo figliuolo potesse profittare del suo ingegno miracoloso, e indurlo ad aprire le porte di casa. Era difficile, ma non impossibile. Roma poi, dove Giacomo voleva andare, illuminata dalla tiara del Santo Padre, pieno di cocolle e di zimarre, avrebbe potuto (tale forse era il pensiero del Conte) mettergli addosso la voglia di vestire un abito di quella fatta, tanto più che faceva miracoli, fruttava denari ed onori. Il fatto sta che un giorno di novembre del 1822 la prigione si apre, come dice Bouché-Leclercq, e il nostro Giacomo si avvia verso Roma. Lasciava la gente zotica e vile, a cui dottrina e sapere erano argomento di riso e di trastullo, usciva dalle mani di Monaldo che si affaticava a tarpare le ale al suo ingegno, ma portava seco la malinconia come eterna compagna. Fu quella la prima volta che uscì di casa; e pure nel viaggio (nota il biografo francese) nessuna impressione gli fecero le nuove contrade, e le pendici ridenti dell' Apennino, la cascata del Velino, la città eterna che gli apparve di lontano nel Duomo di S. Pietro, non gli strapparono dal petto nessun grido di gioja, di ammirazione. Nelle lettere che scrive a Carlo, a Paolina, a Monaldo, non ha una parola per le memorie dell' antichità, che gli si dovettero destare nell'animo, ma tutto assorto nella vita moderna

si maraviglia di quelle fabbriche immense, di quelle strade interminabili, che erano tanti spazj gittati tra gli uomini invece di essere spazj che contengono uomini [1]. Quel che inoltre importa notare, è che si trovò in mezzo a una schiera infinita di archeologi, i quali non volevano sentire a parlare che di monete antiche e di iscrizioni, e credevano che tutto il sapere umano si riducesse appunto all'archeologia e non ci avessero a essere nè filosofia nè letteratura [2]. Riprese il nostro filologo i suoi studj. Nella biblioteca romana potè trovare molti libri, che invano aveva cercati nella paterna, e arricchirsi di più svariate cognizioni; ed è noto che colà passava molte ore del giorno, poco o nulla curandosi della sua debile salute. Tre discorsi di *Filone,* ritrovati da Aucher in un' antica traduzione armena, e la *Republica* di Cicerone scoverta dal Mai, gli diedero occasione di scrivere sulle Effemeridi letterarie due dissertazioni filologiche. Ma c' è un lavoro ancor più importante, le annotazioni cioè sopra la cronaca di *Eusebio*, tradotta secondo una versione armena dal Mai e dal Zohrab. Il titolo è modesto; ma l' opera degna di un ellenista consumato fece maravigliare il Niebuhr, che volle conoscerlo, e

---

(1) Leopardi, Op. cit. Vol. I., pag. 243.
(2) Leopardi, Op. cit. Vol. I., pag. 249.

conosciutolo, lo confortò a proseguire con amore gli studj di filologia.

La fama del giovane filologo indusse l'editore De Romanis a commettergli la traduzione delle opere di Platone. L' incarico fu accettato, ma il fatto sta che la traduzione non vide mai la luce; e non è difficile indovinare la ragione: l'opera richiedeva infinito lavoro e dava poco frutto.

A mezzo l' aprile del 1823 Giacomo lasciò Roma, dove invano aveva sperato di avere un posto, e tornò nella solitudine di Recanati. La passione per gli studj classici, quella febbre che era giunta, sto per dire, al suo parossismo, cominciò a poco a poco a indebolirsi in lui; e i buoni antichi, che gli avevano educato la mente e il cuore, non furono più, come una volta nel silenzio della biblioteca paterna, i suoi compagni indivisibili. Accanto alle serene figure dell' antichità, vagheggiate nell' età più bella, nell' età de' sogni, venivano a prender posto le moderne, gli uomini del tempo. Uscito dalla quiete di casa sua, Giacomo s' era presentato una buona volta al mondo che gli viveva intorno, e il mondo lo aveva invitato a prestare l'opera sua. Come la prestò, tutti lo sanno: non continuò a interpretare e ad annotare i classici, non si messe a pubblicare i polverosi manoscritti delle biblioteche e a migliorare i testi, ma poetò, e col verso armonioso espresse gli

affetti delicati del suo cuore e i pensieri profondi della sua mente. In Recanati non stette a lungo. Gli piacque di visitare Firenze, dove intorno al marchese Gino Capponi s'accoglievano parecchi uomini illustri. A questa schiera di spiriti eletti, che egli più tardi chiamò i suoi cari amici di Toscana, fu presentato dal Giordani: era un altro astro, che si aggiungeva a quella plejade fulgidissima. Da Firenze passò a Milano, da Milano, a Bologna. Nel Nuovo Ricoglitore, che aveva preso il posto dell' antico Spettatore, pubblicò alcuni piccoli lavori fatti a Recanati, cioè una traduzione in versi della satira di *Simonide* sopra le donne, un frammento di traduzione dell' *Anabasi* di Senofonte e *le note grammaticali* ai suoi dieci canti. Di lì a non molto pubblicò il *Martirio dei Santi Padri*. Volle far credere ai puristi che fosse una scrittura del buon secolo di nostra lingua, e ci riuscì col fatto. Il padre Cesari, spertissimo linguajo, dopo che n' ebbe esaminato minutamente lo stile e la lingua, lo dichiarò testo del trecento e de' più puri per giunta.

III.

Ho fin qui abbozzato la vita del Leopardi filologo e fatto la semplice enumerazione de' suoi scritti, ho delineato soltanto il quadro, prima di colorire le figure, che devono trovarvi posto, prima cioè di scendere alle minutezze. Il Leopardi si occupò di filologia soprattutto nel primo periodo della sua vita, nella giovanezza: quando diede per sempre un addio a questi studj faticosi e abbandonossi alla poesia e alla filosofia, consegnò tutti i suoi manoscritti al suo fido amico Luigi De Sinner, il quale gli promise di pubblicarli in Germania. Il fatto sta che non vennero mai alla luce, ma l'erudito tedesco si contentò di stamparne un piccolissimo spicilegio nel 1834 a Bonn (*Escerpta ex schedis criticis Iacobi Leopardii*), che servì unicamente a destare nei lettori la voglia di scavare tra tanti articoli qualcosa d' importante per la scienza. Come era facile prevedere, il De Sinner fu accusato dai biografi italiani di non aver mante-

nuta la promessa, di avere anzi tradito il Leopardi, a cui aveva fatto sperare dalla stampa de' manoscritti denaro e gloria. L' accusa è durata, finchè lo Zumbini in una nota al suo saggio sopra *Leopardi presso i Tedeschi* non l' ha smentita, provando che il De Sinner fece sempre il possibile, perchè il nome del suo amico italiano fosse conosciuto e onorato in Europa (1).

È debito degl' Italiani pubblicare i manoscritti del Leopardi; e a questa fatica si è accinto Giuseppe Cugnoni, il quale è giunto a mettere insieme un primo volume. Dobbiamo essere riconoscenti verso questo letterato, che ha posto mano a un' opera difficoltosa, che sente tanto amore per Leopardi, e vuole che non sia trascurato un verso, una sillaba caduta dalla penna dell'illustre poeta. Nella prefazione il Cugnoni dà pruova de' suoi nobili sentimenti, della stima altissima, da cui è compreso innanzi al suo autore, e c' invoglia a lodare la buona volontà; ma a me sembra che non abbia inteso il valore delle scritture, che ha messe a stampa. Quando finii di leggere la prefazione e gli allegati, scappai a dire (mi si perdonino le parole un po' aspre): costui è della vecchia scuola, è del bel numero de' puristi, che si fermano alla frase, al periodo e non vanno più in là, non pe-

(1) Zumbini, Saggi critici, pag. 46.

netrano oltre il guscio e la superficie. In fatto egli non sospetta nemmeno che quelle opere inedite del Leopardi possano essere sottomesse a un esame più utile che non sia quello della lingua e dello stile, e si contenta di notare nelle latine l' eleganza del dettato, e nelle italiane la frase che progressivamente diventa più eletta, il periodo che si abbellisce e arrotonda. Ma è sotto l' eleganza della veste latina, che dobbiamo vedere, se ci è qualcosa d' importante, di scientifico; sono le frasi elette e i periodi rotondi, che dobbiamo esaminare per vedere, se chiudono pensieri vigorosi, di cui sia utile far, come si dice, sangue delle nostre vene e ossa del nostro scheletro. Se ti piace restare a bocca aperta innanzi alla frase e al periodo, se ti contenti dell' armonioso giro delle parole, lascia stare il libro, che merita un lettore più attento e più coscienzioso. Oltre a ciò, nella prefazione in parola mi ha colpito qualche parola amara, qualche sarcasmo lanciato a' nuovi metodi d'insegnamento, donde è facile argomentare che lo scrittore non è sereno, ma cova dentro un po' d' astio. Mi son persuaso insomma che il Cugnoni è un *laudator temporis acti,* di quel tempo, in cui i poveri alunni delle nostre scuole, basse e alte, sciupavano il lor tempo migliore a imparar frasi e modi di dire.

IV

Gli studj filologici del Leopardi corcernono le due lingue classiche e la lingua italiana. Ci si può fino a un certo punto riconoscere un ordine cronologico, e si può dire che nella lingua e letteratura greca fece le sue prime prove. Lo vediamo di fatto, ancor giovinetto, dimenticarsi tra gli scrittori greci della decadenza, tra i retori, di cui abbozza le vite e traduce le opere: Esichio di Mileto, Dione Crisostomo, Frontone sono il suo pane quotidiano. Il Leopardi ha studiato nella solitudine della biblioteca paterna, dove aveva a sua disposizione un numero ben ristretto di buoni libri, è stato, per così dire, fuori della vita letteraria, di quel flusso e riflusso, per cui le idee si ventilano, chiariscono e correggono. L' opera del critico è di vedere, quale sia il metodo del filologo recanatese, come consideri l' antichità, se ci sia ne' suoi studj qualche veduta nuova, che lo fac-

cia degno del titolo di precursore de' nostri contemporanei, e questa dovrebbe essere anche l'opera mia.

La filologia ha una storia: il metodo con cui si sono studiati i classici, non è stato immutabile, non si è seguita una sola strada per conquistare quel mondo lontano, che è l'antichità. La filologia prende un indirizzo diverso, secondo che dall' Italia, dove è nata, passa in Francia, in Olanda, in Inghilterra: è un fatto notevole, di cui s' intende la ragione, se si consideri, che ogni popolo cerca di stampare la impronta del suo genio ne' varj rami del sapere. In Italia, dove vive un popolo in sommo grado artista, ed erra pur dopo tanti secoli come un' eco della voce perduta degli antichi, gli studj filologici ebbero un carattere speciale; e i nostri vecchi filologi riprodussero l' arte antica, imitarono quelle bellezze, innanzi a cui erano compresi di stupore. In Francia la filòlogia cadde in mano ai filosofi e ai giureconsulti, si messe a interpretare il pensiero degli antichi, il diritto che regolò la loro vita, e poco o nulla studiò l' arte, la forma esterna che è tanto bella nelle opere latine e greche: si segnalarono i Cujacio, gli Hotman, i Pithou. Quando nel decimosettimo secolo si rifugiò in Olanda, la filologia diventò pratica, formò una parte integrante della vita nazionale, un elemento dell' esistenza del popolo, che visse, come dice Carlo Hillebrand, una seconda volta

l' antichità [1]. Là dove Marsilio Ficino non aveva visto che la bellezza armoniosa del linguaggio e del pensiero, e là dove Hotman non aveva cercato che la storia del dritto, i Grotius e gli Heinsius tentarono di ritrovare le passioni e i principj politici dell' antichità, di scoprire sotto lo scrittore l' uomo del tempo. Passata in Inghilterra, la filologia fe' girare la testa agli uomini dotti, li rendette appassionatissimi della letteratura antica; si ebbe un periodo, in cui prevalse tra gli scrittori la forma classica, e si rese famosa la scuola di Addison e di Pope. Filologo nel vero senso della parola, Bentley indagò con finezza, di cui non si ha esempio, le qualità dello stile antico, paragonandolo a quello della letteratura moderna, comprese con una intuizione mirabile lo spirito degli antichi, scese nelle profondità più intime del loro mondo, e ne fece proprie le idee. Ma la scienza non si arresta a Bentley, in Inghilterra, e penetra in Germania, dove fa progressi immensi. Mentre il nostro Giacomo vive con Esichio e con Frontone, e stanca i suoi occhi sopra i volumi dei retori greci, in Germania fioriscono filologi che rinnovellano la scienza da capo a fondo, e com-

(1) Vedi la sua bella prefazione alla traduzione che ha fatta in francese della Letteratura greca di C. O. Müller (Histoire de la littér. grec. par Otfried Müller trad. par K. Hillebrand. Paris 1866): me ne son giovato qui e in altri luoghi del mio lavoro, talvolta traducendo addirittura il testo.

piono una grande rivoluzione negli studj classici, già iniziata da un pezzo. Siamo tra la fine del secolo decimottavo e il principio del secolo decimonono. Sono tempi che chiudono nel loro seno le più profonde idee, i più grandi avvenimenti: alla Rivoluzione succede la Reazione, alla Enciclopedia francese il Romanticismo tedesco, al primo Napoleone la Sant'Alleanza. In una delle più belle pagine della storia di questi tempi ha il suo posto elevato un filosofo, il Kant che colle sue opere eterne fu padre di una intera generazione di uomini illustri e promotore della più grande rivoluzione del mondo moderno. Il filosofo di Königsberg scuote i cardini della vecchia scienza: i dotti di Germania ascoltano con religioso raccoglimento quella voce che annunzia un verbo novello, e ribellatisi alle dottrine del passato, s' aprono sulle orme del sommo maestro una via più sicura e luminosa. E tra questi dotti è il filologo di Halle. Kant sostituisce il metodo critico al dommatico di Leibnitz e allo scettico di Hume, Wolf mette da parte il processo tecnico degli Ernesti e dei Gesner e s' appiglia al libero esame. L'antichità è studiata in altro modo, con altri criterj. La parola de' buoni antichi, che vollero dipingerci il loro mondo, non chiude il povero studioso in una rete di ferro, come fino allora aveva fatto, e lo costringe ad affermare o negare ciò che ella affermi o neghi. No: le reti di ferro, i letti

di Procuste non ci sono più, la vecchia critica è morta ed ha ceduto il luogo alla nuova, che non si mette sotto le grandi ale di questa o quella autorità, ma incredula, diffidente, vuol vedere le cose co' propri occhi e toccarle colle proprie mani. I critici moderni sono tanti S. Tommaso: frugano e rifrugano negli archivj, si accecano sopra palinsesti e vecchie pergamene, scendono negli scavi e scrutano quelle ruine. Tornarono i buoni antichi, ma cogli abiti un po' mutati: lo spirito scettico de' critici li aveva spogliati de' larghi paludamenti, da cui erano avvolti, e contemplati nelle carni vive e vere. Il vecchio, il divino Omero scomparve (1); fu ritessuta la storia di generazioni, di cui il tempo aveva con sue fredde ale spazzato fin le rovine, e che per sempre erano fuggite dalla memoria degli uomini.

---

(1) Vedi Wolf, Prolegomena ad Homerum. Hal. sax. 1795.

V.

Passando ad esaminare gli scritti filologici del Leopardi, è facile vedere che non seguì il metodo di Wolf, non ebbe dell' antichità quel concetto, che movendo dalla filosofia kantiana, se n' era formato l' autore de' Prolegomeni ad Omero: non l' ebbe e non poteva averlo. Leopardi pigliò i testi, che la biblioteca paterna gli offriva, si mise con tutte le forze del suo ingegno a interpretarli, ne corresse con perizia mirabile gli errori, e non ebbe nè tempo nè mezzi per elevarsi a regioni più alte di studj e sottoporre i suoi antichi ad una critica severa. Meditò più sulla lingua che sul concetto, più sulla forma che sul contenuto, fece gli studj preparatorj, si arricchì di tutte le cognizioni, di cui deve fornirsi un filologo per metter mano a lavori serj di critica letteraria. Leopardi non ebbe un concetto chiaro della filologia, non si propose di conseguire uno scopo vicino o lontano: appena che gli capitava sott' occhio qualche li-

bro antico, una delle poche voci del passato, non lo lasciava se non quando l' aveva letto riletto e commentato, poco curandosi se esso fosse o no meritevole di queste fatiche. Avido d' imparare, stimava che niente dovesse passare inosservato, nessun libro fosse indegno di portare le sue noticine ai margini, e da un antico scrittore qualcosa si apprende sempre. E letto e commentato che aveva un testo, passava senza posa a un altro e via di seguito, sempre con coraggio, sempre allegro, come se una nuova festa si preparasse per lui, che non partecipe alla vita del mondo presente si piaceva di conversare continuamente con que' lontani defunti. Di libro in libro, di manoscritto in manoscritto ben presto passò a rivista una buona parte della biblioteca, ma nell' assidua lettura delle opere non fu guidato da un criterio, per così dire, filologico: una volontà ferrea congiunta a un desiderio ardentissimo di sapere lo trascinò a fare studj disparati nojosi e faticosi, a cui nessuno facilmente si accingerebbe. Chi per poco si fa a leggere i suoi commenti a qualche opera, è colto da maraviglia a vedere quanti autori citi, quanti ricordi conservi delle sue letture continuate, come si sforzi di fortificare le sue opinioni coll'ajuto di tutti gli autori, che gli occorrono alla memoria. Ti senti come mancare il respiro in mezzo a tante citazioni, che senza mai finire si seguono per intere pagine, ti domandi in qual

modo uno scriatello (tale appellativo dà a sè stesso il Leopardi in una lettera) abbia potuto in poco tempo arricchirsi di tante cognizioni, e talora sei costretto a saltare a piè pari quelle note infinite, perchè se attestano da un lato l'erudizione dello scrittore, dall' altro sono per te di poco o niun profitto. Ma i materiali d'erudizione, di cui soprabbondano le pagine del nostro filologo, rimangono lì senza vita, non sono organizzati, non sono diretti a uno scopo capitale, alla soluzione di qualche arduo problema di storia o letteratura antica; sono membra spezzate, che non formano una persona. Tu ammiri con quanta finezza di giudizio dimostra lo sbaglio di un testo, e con quanta perizia di lingua sostituisce una variante più propria; e forse non fai più le tue maraviglie, quando il Ranieri ti conta che pensava in greco, e molte volte aveva più limpido e vivo nella mente il concetto greco che il latino o l' italiano. Senza dubbio il Niebuhr aveva ragione, quando, esortando il nostro filologo a continuare negli studj intrapresi, gli diceva che era sulla buona via, e più d' ogni altro italiano aveva indovinato il metodo per giungere a splendidi risultati. L' analisi minuta de' testi, lo studio rigoroso della parola della frase del periodo, l'esame accurato del materiale di una lingua, che assume come un colorito diverso in ciascuno autore, sono necessarj a chi vuol far passi sicuri nel campo

scabroso dello studio dell'antichità. Codeste pajono cose semplici, facili, e qualcuno le disprezza, come una ricchezza che si può acquistare senza molta fatica: ma nel fatto non è così, per la buona ragione che i conoscitori profondi delle lingue classiche son pochi, pochissimi, e un Leopardi non è facile trovare. Questi studj minuti, e, se vuoi, chiamali pur nojosi, sono la parte fondamentale, l' ossatura della filologia, sono i postulati e gli assiomi, che ci menano a risolvere i problemi. Quando mancano o non sono ben fatti, succede che il filologo innalza il suo edifizio sopra un terreno poco solido, e mentre crede di avere sciolta una quistione, è lì una frase o un periodo di qualche autore antico a dimostrar falso quel che con troppa fretta si è tenuto per vero.

Non si può dire che al Leopardi tocchi il titolo di glottologo, nel significato che ha oggi la parola, perchè studiò le lingue antiche, la parola la frase il periodo, dal lato esterno, ne sentì la bellezza, ne interpretò sottilmente il senso. Non scese a più minute considerazioni, non indagò la struttura della parola per farne l' analisi e rendersi conto del significato che chiude nel suo seno, e pur riconoscendo la stretta parentela tra il greco e il latino e tra il latino e l' italiano, non si fece a paragonare queste lingue. Qualche rara volta si fermò alla somiglianza tra una parola greca e una latina,

come tra *somnus* e ὕπνος in una lettera al Giordani ([1]), e tentò dimostrarne l' etimologia, ma non uscì dalla cerchia ristretta delle regole degli antichi; e tutti sappiamo quanti errori commisero i vecchi etimologisti. Qualcuno mi potrebbe dire, che il Leopardi non poteva essere un glottologo, perchè gli mancavano i mezzi necessarj, ignorava il sanscrito, ed è noto che appunto dal confronto del latino e del greco col sanscrito è nata la glottologia. È un' objezione che cade da sè, quando si ripensa a ciò che ha scritto l' Ascoli in uno de' suoi *Studj critici*. L' illustre professore dimostra con un vigoroso ragionamento che anche l' ignorante di sanscrito avrebbe potuto fare eccellenti studj glottologici sopra il latino e l' italiano, e che Jacopo Grimm dettò la sua maravigliosa grammatica tedesca affatto indipendentemente dagli studj indologici che al tempo stesso veniva maturando Francesco Bopp ([2]). Il Leopardi non si profondò nell' organismo del linguaggio, non s' accorse che esso è lontano dall' essere qualcosa di stabile, ma ha la sua evoluzione, i suoi strati, come dice Max Müller. Non cercò di far l' anatomia della parola e scovrire le commessure sottili, per cui gli elementi fonetici si congiungono in una forma vivente. In-

(1) Leopardi, Op. cit. Vol. I., pag. 105.

(2) Ascoli, Studj critici. Vol. II., pag. 38. Torino 1877.

somma rimase alla superficie, e studiò le diverse lingue come le trovava nei libri, la parola intera, come gli suonava sulle labbra. Tutti i trattati, che gli antichi hanno scritti intorno alla natura del linguaggio, sui quali il Leopardi stancò i suoi occhi, oggi sono messi tra i ferri vecchi, e dormono polverosi nelle biblioteche: a' sillogismi, che que' vecchi grammatici ci regalavano, si è sostituita l'analisi comparata delle lingue, la investigazione delle loro forme storiche.

Non si creda, che i progressi maravigliosi della filologia sieno dovuti unicamente all'opera dei filologi, e col proprio cervello costoro sieno giunti a trovare il metodo più adatto a fare delle lingue e delle letterature antiche uno studio serio e completo. Una scienza non cresce e si dilarga semplicemente per forza propria, ma si alimenta altresì delle scoperte che fanno le sue sorelle, cerca di assimilarsi quanto di vivo e di vero si escogita fuori di lei, di far tesoro di assiomi, di verità che in certo modo possono contribuire al suo sviluppo, al rigoglio della sua vita. Poco fa ho detto che dal kantismo nacque il metodo di Wolf, e il metodo critico del filosofo menò il filologo a guardare l'antichità con occhio più acuto, a spogliarla di quella specie di velo in cui si trovava involta. Codesta influenza diretta, che la filosofia esercita sulla filologia, non è un fatto

nuovo, e la storia ne dà esempj numerosi, de' quali mi piace addurre uno di data piuttosto recente. Sono le dottrine di Schelling che menano a considerare la mitologia (ramo importante della scienza filologica) come una espressione della divinità della natura, intuita istintivamente dai popoli primitivi; e il romantico Creuzer segue appunto questo indirizzo, e rinnovella gli studj mitologici, mentre la scuola storica capitanata da Ottofredo Müller esce con una protesta a muovergli guerra.

Ma, per scendere una buona volta alla conclusione, in Italia, quando il Leopardi faceva i suoi studj, la repubblica letteraria riposava sopra i vecchi allori, contenta delle regole che i maestri pedanti cavavano dal loro Aristotele; non era sorta la filosofia di Kant a smuovere le acque imputridite della scienza, e i Wolf i Creuzer e i Müller erano di là da venire. I pochi cultori delle lingue classiche si fermavano troppo presto nei loro studj, credevano d'aver fatto molto e oltrepassate le colonne d'Ercole, quando riuscivano a scrivere un discorsetto in latino e a tradurre un canto dell'Iliade; ma nel fatto erano appena sul limitare della scienza. È facile imaginare, qual concetto s'avessero del mondo antico, come apparisse ristretta quella vita, che la critica moderna ha saputo con sottile arte analizzare, intendere a parte a parte e insieme ricostruire. Il Leopardi giovane

a sedici anni indovinò l'importanza di certi studj, che da taluni sono detti muleschi e gabellati come roba d'oltremonte, incompatibili coll'indole vivace di nojaltri italiani. È appunto qui la grandezza del nostro filologo, la quale se s'impiccolisce, quando lo paragoniamo a' moderni, cresce a vece di mille doppj e desta la nostra maraviglia, quando lo ricollochiamo tra' suoi contemporanei, e ripensiamo alle difficoltà che dovette superare e alla sua giovanezza.

VI

Facendoci da vicino a considerare gli scritti filologici del Leopardi e specialmente quelli che concernono il greco e il latino, osserviamo che egli spende i suoi primi studj sugli autori della decadenza, sui retori, e passa nel campo della vera letteratura, quando li ha letti tutti da capo a fondo. Le sue note, i suoi commenti sono frutto dell' intenso studio sopra Esichio di Mileto, Ermogene, Dione Crisostomo, Frontone; e queste pallide e sbiadite figure dell'antichità, di cui il mondo più non ragiona, attirano la sua attenzione, lo fanno palpitare. Con quanta passione cerca i loro volumi, si sforza d' interpretarli, e di penetrare addentro nei loro concetti, con quanta accuratezza ne racconta la vita, ne espone capo per capo le opere, e come si compiace di mostrare la stima che n' ebbero i contemporanei, gli onori onde furono ricolmi dagl' imperatori, la fama che li accompagnava per ogni luogo. Ti si desta un senso

di dispiacere, teco stesso ti duoli che tante fatiche sieno spese intorno ad autori di non molto conto, e invano tenti il Leopardi di richiamare in vita personaggi già morti e sepolti, che il tempo ha inesorabilmente condannati all' obblio. Vaghi per quelle pagine in cerca di qualcosa che ti spieghi l' amore, onde è compreso il Leopardi, e insieme lo faccia sentire anche a te, ma non trovi nulla. Il tuo pensiero si ferma a contemplare il mondo antico che tramonta: que' tempi sereni sono passati, non sono più quegli uomini, che seppero creare tante cose belle; si è perduta per sempre la parola vigorosa di Demostene e quella di Dione Crisostomo non ne è neppure l' eco morente. Oh! se il Leopardi invece di stringersi al cuore le opere dei retori, si fosse messo per tempo a studiare i capolavori dell' arte antica e li avesse postillati e commentati con quella accuratezza, onde postillò e commentò Ermogene e Frontone. Ma perchè è andato il nostro filologo a disseppellire con mano pietosa questi scrittori già dimenticati? Cosa trova nelle loro opere di notevole, di utile ad essere appreso? Ci rivelano esse qualche lato dell' antichità, qualche angolo di quel mondo, a cui oggi con voluttà si torna per contemplare i grandi uomini che l' abitarono, per sentirne con orecchio attento i discorsi, per respirare, quasi direi, quell' atmosfera tanto diversa dalla nostra?

Di Dione Crisostomo il nostro filologo fa una minuta biografia: ragiona sull' appellativo, con cui è sceso fino a noi, ne indaga il luogo natio, i parenti prossimi, l' età in che visse, i discepoli, gli amici; lo accompagna ne' suoi viaggi, mostra quanto fu caro a Nerva e a Trajano e quel che fece per la patria sua, cerca di determinare con l'esattezza che gli è possibile, l' anno in che morì, e all' ultimo ragiona sulla fama che riuscì ad acquistarsi. A codesta biografia minuziosa e paziente succede il catalogo delle opere che ci restano di Dione. Non parlo del latino, in cui la narrazione è scritta, perchè non mi sembra opportuno fare qui una quistione di retorica; ma non si può negare, che chi cercasse in quelle pagine la frase tersa e bella degli autori dell' aurea latinità, farebbe opera vana. L' importante è vedere se Dione è posto in luce e come uomo e come scrittore, se il filologo ce ne fa toccar con mano il valore, se ci dimostra che colla sua pietà, col suo affetto verso i morti, ha compiuto una buona azione. Posta a questo modo la quistione, per me sta che il Leopardi non è riuscito a persuaderci della importanza di Dione, a farci vedere che ne' suoi scritti ci son cose degne della nostra attenzione, e che messe in luce ci potrebbero rivelare fatti reconditi. Dopo la lettura del commentario noi volentieri diciamo a questo morto, che la pietà del nostro

filologo ha fatto risorgere: torna nel tuo sepolcro. Sennonchè percorrendo, in seguito, il catalogo delle opere di Dione, mi è parso intravvedere qnalche punto che merita di essere notato, come per esempio l'orazione ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι (quod captum Ilium non fuerit) L' oratore di Prusa precorre il medioevo nell' amore verso i Trojani e verso Ettore, che non è ucciso, ma uccide Achille: è un affetto che se ha ragione di trovarsi negli uomini del medioevo, ai quali tutti sanno quanto fosse caro Vergilio, è difficile spiegare, come si sia insinuato nel petto di Dione. I fatti del vecchio mondo s' intorbidano, comincia a stendervisi su come una patina che non permette all' occhio di penetrare dentro, e l' antichità si distacca da' nuovi tempi. Sono tempi di decadenza, sono giorni di stanchezza che succedono a giorni di grande operosità: vedi l' uomo, come il nostro Dione, che si sente vecchio, pensa alla pace, porta il ramo d' ulivo nella patria sua, moraleggia troppo invece d' operare. È un clima storico nuovo. Se Dione non ha importanza come scrittore, perchè l' eloquenza è morta sulle labbra di Demostene, e al filologo sfugge di mano la materia delle sue ricerche, delle sue osservazioni intorno alla lingua e allo stile, può avere importanza storica e aprire un nuovo campo di studj non meno vasto, non meno bello. In questo campo il Leopardi non è entrato.

Tra i retori che il nostro filologo studiò con molto amore, c' è Ermogene. Secondo il suo costume, anche di lui tesse con rara diligenza la vita, pescando le notizie nel mare magno de' commentatori e degli scoliasti. La patria, gli antenati, i discepoli, i fatti della giovinezza, la fama del retore di Taso sono in parecchie pagine objetto di ricerche minute. A me pare che in questo lavoro del Leopardi, come in tutti gli altri sopra i retori del secondo secolo dopo Cristo, ci sia un vizio di condotta, un'esuberanza cioè di notizie, che hanno pochissima importanza, e riescono soltanto a provare la erudizione immensa e la pazienza mirabile dell' autore. Cosa importa sapere punto per punto la vita di Ermogene, se quest' uomo appena ha valore come autore di alcuni scritti di retorica, se è tutto lì, nell' opera sua come retore? Il nostro filologo ha voluto caricare di colori la figura in certe parti, che meritavano di essere leggermente delineate, di comparire non nella piena luce, ma nella penombra. E se Ermogene ha importanza solamente come retore, è riuscito il Leopardi a disegnarcene un ritratto vivo e vero, a darci una idea esatta del modo, in cui la retorica, questa *vis artificiosa* era professata da Ermogene? Che influenza esercitò il retore di Taso sopra i suoi contemporanei? Ebbe una scuola? E, se l' ebbe, quale fu lo scopo che si propose, quali

le sue dottrine nell' insegnamento di un' arte, che nella decadenza delle due letterature, greca e latina, ebbe uno sviluppo particolare? Tutto questo non c' è nelle pagine del Leopardi, che si è fermato sopra punti accessorj, ed è riuscito a fare un lavoro più bibliografico che critico. Non voglio ingrandire Ermogene: non si tratta dell' importanza che hanno Aristotele e Cicerone, autori di scritti eccellenti sull' arte del dire, ma è semplicemente relativa la importanza di codesto retore, come quella che gli venne dal secolo, in cui visse. Nei numerosi libri che dei retori greci ci rimangono sulla teoria dell' arte loro, due metodi, dice l'Egger [1], facilmente si distinguono: l' uno cerca di definirne e classificarne i procedimenti, l' altro risale ai principj e alla filosofia, e lascia a noi la cura di dedurne le conseguenze utili per la pratica. Meno fecondo, ma di uso più facile ai mediocri, il primo metodo domina quasi solo negli antichi trattati di retorica. Abbassato al suo giusto valore prima da Platone e poi da Aristotele, riprese a poco a poco il suo impero verso il secondo secolo dell' era cristiana con Ermogene. È doloroso vedere come la teoria dell'eloquenza, innalzata quasi a scienza dall' analisi filosofica dello Stagirita, finisca nelle sottigliez-

---

(1) Egger, Mémoires de littérature ancienne, pag. 389. Paris 1862.

ze della Scolastica, e come i maestri del medioevo si afferrino ad Ermogene, ne interpretino, commentino, sviluppino i libri con un rispetto che giunge fino alla superstizione (1). É un continuo lavoro esegetico, una continua applicazione delle meschine regole di cui sono sparse le opere del retore; sono le categorie dei *praeexercitamenta*, che vengono sviluppate e insegnate nelle scuole. Da lungi comparisce nell' ombra il vecchio Aristotele, l'autore della Retorica: il suo nome non è dimenticato dagli uomini del medio evo, ma sotto di esso sono mascherate le povere dottrine del secolo, e l'*ipse dixit* continua nella scuola, quando l'*ipse* non è che il retore pedante. Usciti dal medio evo, dopo un lungo periodo di lotte, pieni di sapere, ci facemmo coraggiosamente ad abbattere quest' autorità, che da tanto tempo ci pesava addosso, a gettare quest' *ipse* nella polvere; ma mentre credevamo di abbattere Aristotele, periva sotto le nostre armi la sottile figura di Ermogene o un quissimile, e Aristotele ripigliava il suo posto nella nostra ammirazione. Guardato da questo punto, il retore di Taso acquista una certa importanza storica, e noi volentieri diamo uno sguardo al passato, e ci mettiamo a frugare

---

(1) Egger, Op. cit., pag. 390.

nell' oscurità, che sempre più si addensa sulla storia di que' secoli di decadimento.

Passo a dire qualcosa di due scritti del nostro filologo sopra Frontone. Il primo piglia il suo posto tra i commentarj *De vita et scriptis rhetorum quorundam etc.*, ed è una biografia che il Leopardi tenta di tessere di Frontone coll' ajuto di tutti gli autori che di lui han detto qualcosa. Sono notizie minuziose che l' acuto filologo è ito a ritrovare col lanternino ne' libri di uomini, che in gran parte sono morti al mondo da un pezzo: non è il Leopardi che ci presenta Frontone, ma autori antichi, piccoli e grandi, noti e ignoti, sono invitati a dire a nojaltri curiosi tutto quello che ne sanno. Talora i narratori si contradicono, vogliono darci a bere qualche bugia più o meno grossa, ma il filologo riesce a persuadere loro, che il vero è da questa parte e il falso da quella. Frontone fu oratore, e il carattere della sua eloquenza è cavato da ciò che gli antichi ne dicono: il giudizio di costoro è favorevole, e mette addosso al filologo la voglia di aver tra mano le opere di Frontone, sfuggite fino allora alle ricerche degli archeologi. Questa voglia vien sodisfatta. Nel dicembre del 1815 è annunziata in pubblici fogli la scoperta di molti scritti di Frontone fatta dal Mai in un palinsesto ambrogiano. I libri sospirati giungono a Recanati: il filologo ci si getta sopra coll' avidità di un affamato, e letti

che li ha, pone mano a un doppio lavoro, alla traduzione dei frammenti e al discorso, che deve servir da proemio. Simpatica è la figura di Frontone: al tempo degl' imperatori romani, quando i più potenti si macchiavano le mani di sangue, e spremevano il piacere dalla vergogna e persino dal dolore, codesto uomo potè essere malvagio e fu onestissimo, scelse la virtù con piena cognizione e la esercitò sempre, senza pentirsi mai della scelta. La importanza di Frontone è messa in luce. Forse qualche giudizio dovrebbe essere temperato un pò, forse in quelle pagine circola un sentimento di tenerezza verso Frontone scrittore che è spinto oltre il dovere, forse l' uomo è confuso col letterato, forse qualche criterio, di cui si è servito per giudicare l' opera del maestro di Marco Aurelio, è sbagliato, ma questo saggio italiano messo a confronto col saggio latino, ci rivela una maggiore acutezza nel filologo. Talora è eloquente, e mettendo in rilievo la virtù del suo Frontone tra uomini corrotti e sanguinarj, ci commuove, circonda l'uomo di un'aureola splendente, a cui noi appuntiamo gli occhi come all' unico sprazzo di luce che rompe la scura notte di que' tempi. Quando esce in quella bella esclamazione: « Divina virtù, quanto sei rara anche al presente, come sei stata sempre e come sempre sarai a danno della u-

manità! [1] » il nostro pensiero si parte involontariamente da Frontone, e si profonda nella vita sconsolata del povero filologo.

A questo discorso sopra Frontone si ricongiunge l'altro sulla *fama avuta da Orazio presso gli antichi.* Si ricongiunge, perchè fu appunto Frontone che cercò di menomare la rinomanza che Orazio s'era acquistata come poeta, reagendo alla rivoluzione, sto per dire, che il Venosino aveva apportata nelle lettere con due sue epistole. Orazio fu severo verso i

---

(1) Leopardi, Opere inedite, pag. 344.

Questa commovente esclamazione ci ricorda l'apostrofe alla virtù, con cui si chiude il quinto canto de' Paralipomeni alla Batracomiomachia:

> Bella virtù, qualor di te s' avvede,
> Come per lieto avvenimento esulta
> Lo spirto mio; nè da sprezzar ti crede
> Se in topi anche sii tu nutrita e culta;
> Alla bellezza tua ch' ogni altra eccede,
> O nota e chiara, o ti ritrovi occulta,
> Sempre si prostra: e non pur vera e salda,
> Ma imaginata ancor, di te si scalda.
>
> Ah? ma dove sei tu? sognata o finta
> Sempre? vera nessun giammai ti vide?
> O fosti già coi topi a un tempo estinta,
> Nè più fra noi la tua beltà sorride?
> Ahi se d' allor non fosti invan dipinta,
> Nè con Teseo peristi o con Alcide,
> Certo d' allora in qua fu ciascun giorno
> Più raro il tuo sorriso e meno adorno.

(Poesie di G. Leopardi, pag. 243 nell'edizione Chiarini).

vecchi scrittori, verso Accio, Ennio, Plauto, li condannò tutti sia per la rozzezza della lingua, sia per l'asprezza del verso, sia per la condotta delle opere. La ragione si è che l'arte greca era già da un pezzo penetrata nel vecchio pomerio a ingentilire con la sua squisitezza i fieri romani, che sapevano maneggiare la spada, ma non la penna, e gli scrittori educati alla scuola de' sommi greci sentivano un certo disprezzo per le opere degli antichi massicce e scabrose. L'opera di Frontone fu diametralmente opposta a quella di Orazio: questi voleva che i romani volgessero le spalle ai vecchi scrittori e studiassero giorno e notte i grandi esemplari greci; quegli educava i suoi contemporanei all'amore verso i buoni antichi, la cui rozzezza gli pareva qualcosa di meglio della raffinata delicatezza de' posteriori. Sono due indirizzi opposti, e mentre l'uno riconosce il progresso, che fanno incessantemente la lingua e la letteratura d'un popolo, l'altro pianta le colonne d'Ercole, e vuole che, quando queste sieno raggiunte, si torni colà donde si son prese le mosse, piuttosto che varcare il segno, oltre il quale non ci può essere che decadenza. Il nostro filologo non si ferma sul principio, da cui muove Frontone: principio evidentemente sbagliato, perchè retrocedere significa imitare, e una letteratura che è imitazione, copia di un'altra, nasce morta, e lui, Frontone, si preparò

colle sue mani il sepolcro, donde non è uscito anche quando il filologo pietoso è andato a sollevargli il coperchio.

Qualche altra osservazione potrei fare sugli scritti, che sono contenuti nel volume pubblicato dal Cugnoni; ma a me pare che in queste mie pagine cominci a colorirsi la figura del Leopardi filologo, la quale sarà presentata nella sua interezza da chi è fornito di più forti studj.

Non finisce qui l'opera del Leopardi filologo, ma dopo i lavori sopra i retori del secondo secolo prende un nuovo indirizzo, che richiama la nostra attenzione. Non ci sono più scritti, dove profonde a larga mano i suoi tesori d' erudizione, non si discute più degli appellativi veri o falsi, che hanno accompagnato gli scrittori fino a questa tarda età, non più s' indaga la patria loro o si fanno ricerche minuziose sui loro antenati e sui loro viaggi: siamo usciti dai secoli della decadenza, e respiriamo aria più libera, in cui vagano i dolci suoni della lira di Mosco e di Bione. Rivediadiamo le contrade della Grecia, a cui tante volte abbiamo pensato, seguendo il nostro filologò ne' suoi studj, rivediamo un lembo di quel cielo luminoso che ci conforta, e ci sentiamo sciolti come da una nebbia, che ci faceva vedere le cose un po' scolorate. Codeste sono le impressioni nostre, quando abbandonan-

do una buona volta i panegirici di Frontone e i libri di retorica di Ermogene, ci mettiamo a leggere gl' *Idillj di Mosco e di Bione* e il primo canto dell' *Odissea*. Son pure le impressioni del Leopardi. Innanzi a quest' arte schietta e pudica egli s' arresta, vede sorridere a' suoi occhi un mondo bello e lunsinghiero (oh! quanto diverso da quello, ove è stato chiuso finora), si sente nel cuore una piena d' affetti, che lo stringono ai lieti abitatori di là, si sente poeta. In braccio ai suoi Santi Padri e ai suoi retori egli non poteva apprezzare i fiori dell'arte greca, nella sua coscienza di credente forse si levava una voce, che gli comandava di non toccare quel cibo maledetto, e l' antichità non era il sacro tempio, dove appresso, in mezzo alle lotte della vita, andrà a ricoverarsi per provare un'ora sola di conforto. È una rivoluzione che si sta compiendo nell' anima del nostro autore, e le catene, di cui Monaldo lo aveva cinto, cominciano ad allargarsi.

Il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* è un lavoro pregevole, perchè soprabbonda di erudizione, è una fonte inesauribile di notizie: ma ritrovi in quelle pagine il mondo degli antichi? É sceso il filologo a scrutare la coscienza di quegli uomini, che imaginarono gli dei, la sfinge, i centauri ed altre meraviglie? Nient' affatto. Quel mondo e quegli uomini sono guardati attraverso un prisma, attraverso S.

Agostino e i Padri della Chiesa, da un animo freddo e spettatore indifferente di fatti che avvengono in lontananza. Sarebbe possibile scrivere un lavoro di simil genere oggi che l'acuto filologo ha sollevato il velo, che copriva il mondo antico, è penetrato ne' più secreti suoi recessi, e l'ha ricostruito? Ma Leopardi non rimane co' Santi Padri: un bel giorno s'accosta agli autori antichi, come un figlio amoroso al suo padre invecchiato, li interroga, si fa raccontare la loro storia, ne sente i palpiti, e col pensiero torna ai giorni della loro giovinezza. E qui fo un'osservazione. Il critico deve studiare la filologia del Leopardi non solo in sè, ma in rapporto pure alla filosofia e alla poesia di lui; deve indagare l'influenza, che esercitò sul filosofo e sul poeta lo studio intenso de' classici greci e latini, le trasformazioni, che subì il pensiero moderno messo a scuola dell'antico. È il contrasto di due mondi, che richiama la nostra attenzione: nell'uno, cioè nell'antico; il Leopardi passa la giovinezza, e si forma l'ideale della vita; nell'altro, cioè nel moderno, non ritrova più le gioje che una volta ha imaginate e si lamenta del suo ideale, che si dilegua davanti al brutto vero, alla realtà. Io non so come taluni abbiano potuto mettere insieme tutti i poeti malinconici e al Byron e al Goethe accoppiare il Leopardi. Basta studiare la vita del

nostro poeta, seguire lo sviluppo del suo cervello, il lavoro intellettuale, che precede, direi quasi, la nascita della sua poesia, per separare lui, italiano passionato, dall' inglese e dal tedesco.

VII

A Leopardi commentatore succede Leopardi traduttore. Le traduzioni degl' Idillj di Mosco e di Bione, della Batracomiomachia, del primo libro dell' Odissea, del secondo dell' Eneide, di un frammento della Teogonia di Esiodo e delle Iscrizioni triopee fecero poca fortuna, non ricevettero il plauso se non dei pochi amici dell' autore. Come mai con tanta conoscenza di greco e di latino riuscì il nostro filologo a fare traduzioni mediocri? La ragione è che non basta la conoscenza squisita di una lingua per essere un buon traduttore, e il Monti che non sapeva molto di greco, trionfò del Foscolo, che era un ellenista consumato (1).

(1) Il Bouché-Leclerq dice, a questo proposito, che il Monti tradusse l' Iliade « sur une explication littérale faite par Andréa Mustoxidi » (Op. cit., pag. 16). Non so donde abbia appreso ciò: certo è che mostra d' ignorare una delle annotazioni che il Mustoxidi fa alla sua traduzione del secondo libro di Erodoto. Eccola: « Son questi i versi 289 e seguenti del V libro dell' Iliade; nè abbiamo d'uopo d'avvertire

Ma se il Leopardi fu mediocre traduttore di poesie, fu buon traduttore di prose. Ho sentito moltissimi a dire: - peccato che il Leopardi non tradusse le opere di Platone! Avremmo una traduzione che le altre nazioni c' invidierebbero, e senza perdere il tempo dietro agli scoliasti e agl' interpreti, potremmo gustare tuttaquanta la bellezza del dettato platonico. Non ci è Cristo che tenga: solo il Leopardi poteva tradurre Platone, e morto lui è morta insieme la speranza di aver un volgarizzamento ammodo de' dialoghi del grande filosofo. - A me pare, che in fondo questo sia un pregiudizio, e si debba una buona volta finir di rimpiangere un Leopardi traduttore di Platone. Ed avrebbe potuto il nostro filologo tradurre Platone? Erano a sua disposizione tutti i mezzi, che si richiedono per fare una traduzione esatta delle opere del filosofo ateniese? Se il Leopardi avesse tradotto Platone, quando ne ebbe l' incarico dall' editore De Romanis, dico schiettamente, che non si sarebbe

---

che noi ci siamo anche adesso prevalsi della versione del cavalier Monti. Ogni orecchio ben costrutto ed educato all' armonia e all' eleganza se n' accorge facilmente; e vorrà piuttosto renderci grazie, che darci biasimo di pigrizia, perchè egli sarebbe una soverchia presunzione dopo sì nobile poesia il tentar nuovi esperimenti. La pesante, grande e salda asta dell'incolpabile Eacide non si può vibrare che dal solo Achille » (Le nove muse di Erodoto trad. da A. Mustoxidi. Tomo I., pag. 366. Milano 1820).

avuta l' opera che tanti rimpiangono, per due buone ragioni. L' una è che prima di mettersi a tradurre avrebbe dovuto rivedere il testo e fare tutti quegli studj di critica e di ermeneutica, che non si sono fatti in pochi anni, ma in molti, non da un solo ellenista, ma da una schiera di ellenisti: e questo deve ritenersi per impossibile. L'altra è, che il Leopardi non era ancora diventato quel maestro eccellente di stile, che fu in appresso. Tradurre bene, poi, non è soltanto intendere le parole del testo, ma intendere il pensiero dello scrittore con tutte le sfumature, onde è accompagnato, penetrare in quella mente e in quel cuore, e fare addirittura quel miracolo che, come si dice, faceva una volta il diavolo, cioè impossessarsi di un'anima. Non basta la conoscenza delle due lingue, di quella da cui si traduce, e di quella in cui si traduce. Sotto la parola la frase il periodo circola lo spirito dell' autore, una forza nascosta che colorisce il dettato in una maniera speciale, e questa forza sotterranea, animatrice della parola, deve circolare pure nella traduzione; di guisa che l' autore, ne' nuovi abiti, conservi la sua fisonomia, la sua personalità. Insomma il traduttore di Platone deve essere platonico, deve ripensare quel che ha pensato Platone e sentire entro di sè quella scintilla, onde era acceso il petto del filosofo. A questa condizione *sine qua non* menomamente poteva soddisfare il Leopar-

di, il quale chiuso nel suo mondo, tanto diverso dal platonico, di cui sarebbe dovuto diventare cittadino, riuscì a tradurre con garbo prose brevi, dove la sua personalità di scrittore non veniva a trasfigurarsi o a perdersi.

« Si può dire che gli antichi, facendosi a scrivere, si proponessero non già di dir cose nuove nè di esporre invenzioni o pensieri che appartenessero a loro più che agli altri, ma solo di dire acconciamente e ornatamente e come non si sarebbe potuto dire dal volgo, quelle stesse cose che erano conosciute e pensate comunemente dagli uomini del loro tempo » (1). Questo periodo che ho tolto dal preambolo, premesso dal nostro filologo al *Volgarizzamento delle operette morali d' Isocrate*, ci rivela, come il Leopardi la pensava intorno allo stile degli antichi. Ma io, pur povero scrittore, non so piegare il capo a quelle parole del Leopardi, e se davanti a tanta grandezza non temessi il rimprovero di qualche Aristarco, oserei dire che è erroneo il concetto che lì è espresso intorno allo stile degli antichi, e l' arte loro è guardata da un punto, che non è il vero. Il nostro filologo fonda la sua teorica sopra un passo d' Isocrate: ma questi non è lo scrittore, che si deve prender come guida nella letteratura greca, non rappresenta lo schietto e il naturale, ma l'am-

(1) Leopardi, Prose, pag. 307.

manierato nell' arte; è un retore che architetta i suoi periodi, ne conta gl' incisi e le proposizioni. Ma superiori ad Isocrate sono Platone e Demostene, e in questi insigni scrittori il periodo procede disinvolto, naturale, come suona sulla boccà del popolo, ed è qui appunto il magistero dell' arte, in questo ritrarre la spigliatezza naturale de' discorsi familiari. L' arte in Platone e Demostene c' è, ma non trasparisce; non senti nelle loro scritture il lavorio e lo sforzo, non ti colpisce la meccanica formazione e disposizione de' periodi, ma in mezzo a una spontanea semplicità segui i pensieri che vivono in quelle pagine stupende. Il Balbo dice (non ricordo le parole precise nè il luogo dove sono scritte) che ci scapita il pensiero, quando l' attenzione del lettore è costretta a fermarsi sulla frase e sul periodo studiato. Questo succede in Isocrate. Que' periodi che si seguono senza vita, con armonia uniforme, quegl' incisi che hanno un posto assegnato é ricorrono là dove sono ricorsi per l' innanzi, ci soffermano nella lettura e ci rubano l'attenzione, che dovremmo prestare allo svolgimento de'pensieri. È l' arte falsa, di cui i sofisti, come Gorgia e Protagora, si servirono per trascinare con sè il popolo, che era lì a sentirli a bocca aperta: è luce che abbaglia, ma non riscalda. Il Leopardi è riuscito buon traduttore delle operette d' Isocrate, oltre ad altre ragioni, anche per questa, non avvertita

per quanto mi sappia; perchè ha trovato un'arte che si rivela tutta, mostra il suo meccanismo, apre il secreto di sua formazione nella struttura delle frasi e de' periodi.

Farò un brevissimo cenno del discorso sopra Esiodo. Di questo autore il Leopardi si mostra innamoratissimo; tanto gli par semplice, soave, dolce, da dire con una frase di Marco Aurelio che tiene adugnato chi si fa a leggerlo. E la semplicità, la candidezza e la naturalezza lo inducono a credere che Esiodo sia dei padri di Omero. Ma gli argomenti che sono il prodotto d' impressioni soggettive, non hanno valore per sè stessi e l' acquistano, quando ce ne sono altri più potenti, più persuasivi, i quali vengono ad avere in essi la rispondenza, che la causa trova nell' effetto. Non basta dire, che Esiodo sa di più vecchio: è necessario che si dimostri co' fatti, e dopo le pruove di fatto sieno le benvenute le impressioni, perchè la critica le accoglie con piacere. Scriveva Emilio Egger: « Il y a un préjugé trop répandu dans le monde: c' est que la science de l' histoire procéde exclusivement par preuves de faits et par des inductions rigoureuses; mais de tout temps les grands critiques ont admis un autre ordre de preuves, celle de sentiment » [1]. Benissimo: il sentimento è uno de' criterj per

(1) Egger, Op. cit., pag. 100.

giudicare, ma non è l'unico criterio, e quando è solo a risolvere una quistione, ha poca efficacia e facilmente si trascura. Il dotto ellenista francese, posto il principio, si fa a negare la scrittura all' autore o agli autori dell' Iliade e dell' Odissea con queste parole, su cui richiamo l' attenzione del mio benevolo lettore: « En lisant l' Iliade et l'Odyssée, nous nous sommes convaincus que l' auteur ou les auteurs de ces deux poëmes n' avaient point un usage familier de l' écriture, nous le sentons en quelque sort à la couleur des descriptions, aux allures de la versification, à l' emploi fréquent des messages et des transactions orales » [1]. Ci vuole una squisita sensitività per sorprendere, come ha fatto il francese, l' ignoranza della scrittura nei poemi omerici, e scommetto che pochi hanno un fiuto tanto fine, ed io con sommo dolore protesto di non essere tra codesti fortunati. Ma con una semplicissima osservazione sarei in grado di mostrare, che si ha il dritto di negare l' infallibilità anche al sentimento per quanto squisito si voglia. E poi che vale la prova tirata in campo dall' ellenista di Francia contro gli argomenti di Nitzsch, che ammette ai tempi d' Omero quello che dice *usus didascalicus scripturae*? Ma torniamo in carreggiata. Che Omero abbia avuto dei padri, non lo nego: anzi sostengo col

(1) Egger, Op. cit., pag. 101.

prof. Inama, che Omero, quantunque si mostri per primo nella storia letteraria della Grecia, non rappresenta tuttavia chè la fine di un lungo periodo di letteratura poetica, nel quale e l' arte e la lingua eransi sviluppate e cresciute così da pervenire a quel grado di squisita perfezione, che mostrano nelle divine epopee. Ma nego che uno di que' padri sia Esiodo. E in che modo sarebbe padre d' Omero? Pel contenuto delle poesie? No certo. Per la lingua? Nemmeno, per ragioni filologiche, che qui non è il luogo di esporre. Rimangono la semplicità e la delicatezza, che adugnarono il nostro filologo, ma sono argomenti che la critica rigetta. Inoltre, e in questo discorso e nell' altro che premette alla traduzione della Batracomiomachia, il Leopardi mostra di non saper verbo della quistione omerica, che si agitava al di là delle Alpi, e degli scolj trovati da D' Ansse de Villoison nella biblioteca di S. Marco a Venezia nell'anno 1781, i quali porsero a Wolf un'arme potentissima per negare l'Omero tradizionalè. Parlando poi del carme di Esiodo *Le opere e i Giorni* è lontanissimo dal sospettare tutte le quistioni che vi han fatte sopra Augusto Twesten, Carlo Gottling, Augusto Steitz, Ferdinando Ranke ed altri dotti di Germania ([1]). Nel lodare, in fine,

---

(1) Vedi Canna, Le Opere e i Giorni di Esiodo. Torino 1874.

l' arte delicata del vecchio Esiodo il giovane filologo ci mostra, come si faceva a' suoi tempi la critica benevola e lusinghiera, come si mettevano in rilievo i pregi d' uno scrittore: è una maniera di lodare, dice il De Sanctis, che ora è di pochissimo conto, ma allora era tenuto esempio piuttosto unico che raro di critica e di eloquenza [1]. Ecco un passo notevolissimo: « Leggetela (l' opera di Esiodo) voi stessi, nè il zucchero vi parrà più dolce, nè il latte più candido, nè l' oro fino terso lucente più puro di quella poesia, di quello stile, di quella semplicità, la quale, secondo me, come vi ho detto maggiore dell' omerica, se vorrete chiamare rozzezza, non istarò a farne piato, se veramente confessiate non ci aver tesoro al mondo, che basti a pagare quella rozzezza» [2].

(1) De Sanctis, Nuovi saggi critici, pag. 107.
(2) Leopardi, Studi filologici, pag. 173. Firenze 1853.

VIII

Il Leopardi studiò profondamente la nostra lingua, lesse e rilesse gli aurei trecentisti e gli eccellenti scrittori degli altri secoli, fece voluminosi spogli di belle espressioni e di parole, che avevano avuto maggior fortuna. Il Giordani, che gli volle far da guida in questi studj, seminò in un campo fertile, che diede ottimi frutti; perchè il discepolo fece la volontà del maestro, e scrisse una lingua pura, attinta da sane fonti. Ma quella lingua in mano al nostro autore acquista un colorito, una vita, che invano ricercheresti nei libri di tanti letterati, che press'a poco hanno seguito un metodo simile nello scrivere. Il modo nuovo, onde il Leopardi maneggiò quelle parole e quelle frasi attinte dagli scrittori eccellenti, e l'alito potente di vita che trasfuse per entro al corpo inerte, che è il materiale di una lingua, ci mostrano un doppio fatto, che gran differenza corre da lingua a stile, e che quando si ragiona di lingua e si casca

nelle eterne quistioni, bisogna tener d' occhio il pensiero, che anima la parola e la frase. Il vecchio Orazio, che nella sua epistola ai Pisoni dice tante belle verità e dà tanti ottimi precetti, col suo ingegno sottile seppe penetrare in certi secreti della lingua meglio di molti moderni. Il suo *egregie dixeris, notum si callida verbum Reddiderit junctura novum* [1] è un ammaestramento, a cui si è poco badato, e ci mostra che non sono necessarie continue innovazioni in fatto di lingua, e parole vecchie e scolorite possono riacquistare il colore e la giovanezza perduta, quando l'autore sappia assegnare ad esse un posto acconcio nella tela della sua scrittura. Io non voglio passare per un sostenitore delle vecchie dottrine intorno alla lingua, ma nemmeno mi piace in questa quistione di correre al polo opposto, se, come è vero, la verità non risiede mai agli estremi. Per me sta che non si debba separare il pensiero dalla parola, e quando si esamini la lingua, debba entrare in questo esame pure il pensiero e per giunta comparire come la forza che dà alla lingua vita e colore. Mi permetto di fare queste osservazioni, perchè voglio spiegarmi la eccellenza della prosa leopardiana, nata da studj che oggi non sono approvati, la freschezza di quel dettato, che mi trascina come un libro del gior-

(1) Versi 46-7.

no, scritto con altri criterj. È la scintilla dell'ingegno che anima e vivifica le forme, posto anche che esse sieno vecchie. La vita d'una scrittura, poi, non scaturisce dalle parole e dalle frasi semplicemente, ma dalla commessura di queste e quelle, delle proposizioni e dei periodi, dal vario movimento, dal vario atteggiarsi e disporsi di codesti elementi, che concorrono a rappresentare le idee che si agitano nel cervello dello scrittore [1].

La quistione della lingua non conta data recente, ma in Italia ferveva già da un pezzo, quando il Leopardi scese a prendere il suo posto nella repubblica delle lettere. Due schiere di letterati si accapigliavano: l'una, capitanata dal P. Cesari, sosteneva che le scritture del trecento sono oro puro, oro di coppella, come diceva il buon marchese Puoti, e quel che bisognava fare era di abbeverarsi a quelle fonti sante; l'altra, capitanata dal Monti, propugnava che la lingua nazionale è l'opera collettiva di tutti gli scrittori d'Italia. La lotta era accanita: gli avversarj non volevano cedere una linea del proprio terreno e scendere a compromessi, e proposte e risposte fioccavano d'ogni parte e giravano per

(1) Sento l'obbligo di confessare che oggi le mie opinioni in fatto di lingua sono diverse da quelle che ho professate in questo luogo. Sono giustissime le osservazioni che sulla prosa leopardiana hanno fatte il Bonghi, il D'Ovidio e lo Zumbini.

le mani di tutti che si credevano uomini di lettere. Il Leopardi, che educato alla scuola vigorosa dei grandi antichi, guardava le lettere da un punto più alto, non prese parte a quella eunucomachia, come dice uno storico della nostra letteratura, non gli piacque di stare all' ombra della bandiera del Cesari o del Monti, ma pur rispettando l' uno e l' altro uomo, fece parte da sè, e fu scrittore originale. In molte lettere dirette al suo Giordani (le quali son citate dal Bonghi nelle sue *Lettere critiche*) dà qualche giudizio della letteratura nostra, e in una dice espressamente, che aveva intenzione di scrivere un trattato *Della presente condizione delle lettere italiane* (1). Degli scrittori italiani non faceva quella stima, di cui gli parevan degni i latini e i greci, e quanto più leggeva questi, tanto più gli s' impiccolivano quelli. Esce a dire una volta: « vedo che non solamente la nostra eloquenza, ma la nostra filosofia, e in tutto e per tutto tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa bisogna crearlo. Gran campo, dove entreremo se non con molta forza, certamente con coraggio e amor di patria » (2). Sono parole, che senza dubbio dovettero fare molta impressione al buon Giordani, il quale non era esclusivo, come l' ardito giovane, ma aveva i suoi

(1) Leopardi, Epistol. Vol. I., pag. 123.
(2) Leopardi, Op. cit. Vol. I., pag. 108.

Beniamini, e avrebbero scandalizzato il P. Cesari e la folla dei linguai, che lo circondava. Se nel suo libro intorno alla condizione delle lettere italiane avesse esposto questi suoi pensieri, che allora gli giravano pel capo disordinati, quanta guerra avrebbe suscitata! quanti pedanti sarebbero sorti ad amareggiargli la vita! I Cesari e i Perticari, messi alla porta della vera letteratura, avrebbero forse reagito e unito le loro arme contro il petto sdegnoso del nostro autore, per entrare colà, dove la critica moderna, di cui per questa parte il Leopardi può dirsi precursore, non ha creduto di ammetterli. Chi sa? Il Leopardi non pose mano a quel suo lavoro perchè prevedeva le ire, che avrebbe suscitate, e si contentò soltanto di palesarne qualcosa al Giordani, lontano dal sospetto, che un giorno queste sue confessioni secrete sarebbero fatte di pubblica ragione.

IX

Con queste pagine ho voluto mostrare, cosa sieno gli studj filologici del Leopardi e che valore abbiano. Il mio giudizio non si fonda su tutte le opere di questo genere scritte da lui in lunghi anni, perchè di alcune non ho se non scarsa notizia, e nessuna poi delle note filologiche, che sono, dice lo Zumbini, così sparse, così minute, così fuggitive, che non si possono ordinare e disporre senza molto studio (1). Sennonchè per me sta, che in fondo differenze capitali non ci debbano essere dagli scritti che ho letti a quelli che ignoro quasi del tutto, e dallo studio attento e coscienzioso di pochi sia dato desumere alcuni principj generali, i quali, come le ossa e i tendini indispensabili per ogni corpo, piccolo o grande che sia, traspariscono sempre. Il Leopardi non mi è parso sommo filologo. Il vero merito suo, secondo me, sta nello studio del testo, nelle emendazioni fatte agli au-

(1) Zumbini, Saggi critici, pag. 47.

tori, dove rivela un acume mirabile e una conoscenza profonda delle lingue antiche, e su per giù si può dire di lui quel che diceva Wolf di Aristarco, che, cioè, riman grande nel cerchio della filologia grammaticale, e, più propriamente, aggiungerei, nell' ermeneutica. Quando si tratta di cavare dal testo argomenti per risolvere una quistione, quando ci è bisogno dell' ajuto della lingua, e occorre far l' anatomia di una proposizione e strapparle il secreto che chiude nel suo seno, il Leopardi è maestro che non ha pari. Un esempio eccellente si ha nelle lettere che scrive al Giordani a proposito del Dionigi scoperto dal Mai, dove con singolare ardimento pruova, che il testo non è, come si è creduto, il compendio originale di Dionigi, ma un rozzo estratto scarabocchiato da inesperto copista. Non è a dubitare, che se il Leopardi avesse continuato ne' suoi studj filologici, pe' quali aveva una singolare attitudine, sarebbe riuscito sommo, e l' Italia avrebbe avuto in lui un filologo, che, messo accanto ai più illustri tedeschi, non avrebbe perduto nulla di sua grandezza ([1]).

---

(1) Qui voglio fare alcune osservazioni sopra idee che fanno il giro del nostro paese, e il lettore benevolo ritenga questa nota come non necessaria ma non forse inutile.

C'è oggi presso di noi chi per soverchio studio sugli autori tedeschi ha finito col pensare in tutto e per tutto alla tedesca (Vedi Trezza, Studi critici, pag. 13 e seguenti. Verona 1878). Nessuno può disconoscere la profondità di tanti studj che si son

fatti oltr' Alpe, e di cui in casa nostra appena si aveva idea; nessuno può negare genio potente a quel popolo nuovo che ha insegnato tante cose. Ma tutto che vien di lì, non è oro puro: c' è anche un po' di scoria, c' è una parte negativa in certi studj che si può respingere come sbagliata.

I dotti italiani che ripetono per filo e per segno, verbo per verbo, quel che scrivono i tedeschi, si son messi a dispregiare la nostra vecchia madre e a dire che dalla schiatta latina alla germanica c' è quella stessa differenza che corre tra due osservatori, di cui l' uno sfiora semplicemente la superficie, l'altro penetra dentro e va in fondo con un' analisi sottile. Ma a certe conclusioni non si può scendere così facilmente; bisogna far ricerche minuziose, e talora tocca al critico imitar l' opera di Giorgio Cuvier, che da poche reliquie fossili ti divinava un'intera pagina di storia naturale, non mai scritta o saputa, ti ricostruiva un animale scomparso chi sa da quanti anni. Scavare, sto per dire, negl' ipogei della storia, ricomporre con quelle ossa spezzate gli scheletri primieri, rimpolparli e dare alla carne il colorito naturale, ecco una delle fatiche erculee, a cui deve accingersi l' uomo dotto anche quando vuol parlare del diverso grado di capacità de' popoli. I giudizj sommarj, le critiche che sono il frutto di sguardi a volo d' uccello e di sintesi affrettate, somigliano ai castelli di carta o di fuscellini che innalza un fanciullo: con un fiato li butti giù.

A quelli che volgono le spalle alla propria madre, rispondiamo che l' Italia non è po' poi la terra de' morti, e anche lei, da un pezzo, ha volto gli occhi a un glorioso avvenire. Oltr' Alpe si è lavorato e si lavora, sono sorti e sorgono scrittori, a cui è dovere piegar la fronte reverenti; ma in casa nostra le Muse non hanno taciuto, nè tacciono. Abbiamo una storia che que' di lassù non hanno, e su di essa china il capo e medita: ci sono pagine stupende, che ancora aspettano chi le faccia appieno conoscere. Se non ci fosse stata la civiltà latina, sarebbe venuta la germanica? Dio mio, c' è il prima e il poi; ci sono idee che nascono prima, ce ne sono altre che non possono vivere, se non quando quelle hanno fatto il

lor tempo e son morte e sepolte. E chi ardisce di dire che le ultime non sieno ligate con un nodo strettissimo alle prime, e la vita delle une non pigli nutrimento dalle altre già cadute? È una legge, di cui sillaba non si cancella. Il naturalista ti addita i diversi strati da cui è risultato il suolo, ove teniamo i piedi: essi sono tanti mondi accumulatisi, che ti fanno vedere come la vita in natura non è una cosa semplice, ma invece il prodotto di altre vite che sovrapponendosi hanno pur lasciato elementi che sono entrati a formare i mondi novelli. Max Müller parla della stratificazione del linguaggio: tocca ad altri prendere in esame la stratificazione delle idee, e noverare a uno a uno i diversi periodi di vita che ha attraversati un popolo, più popoli, tutta una razza nelle proprie evoluzioni. Così *unicuique suum:* l' opera della schiatta latina ha tanta importanza, quanto l' opera a cui si è accinta ardimentosa la germanica, che somiglia a una pianta cresciuta sul terreno, su cui i nostri vecchi hanno lungamente faticato e sparso i loro sudori.

Ma che dico io? Oggi i monti e il mare non ci dividono dagli altri popoli: si lavora insieme, per godere insieme de' frutti del lavoro.

IL POETA NEL FILOSOFO

I

Dopo tanti saggi che si sono scritti sul Leopardi, sarebbe tempo di fare una critica delle critiche, di confrontare cioè tutti i giudizj che si son dati del filologo del filosofo e del poeta, e di sottoporli a un esame rigoroso. Si potrebbe a questo modo scendere a una conclusione, la quale sarebbe come il punto di partenza per i futuri critici, il primo capitolo della loro opera.

Non si è considerato soltanto lo scrittore, ma anche l' uomo: la vita e le opere hanno dato origine a una doppia serie di studj, e hanno lavorato insieme italiani e stranieri. Intorno alla vita del Leopardi erasi già formata una specie di leggenda (non parlo della *leggenda dolorosa* scoperta dall' Aulard ([1])), e chi sa dove sarebbe

(1) Aulard, Essai sur les idées philosophiques et l' inspiration poétique de Giacomo Leopardi, chapitre Ire. Paris 1877. — Nell' introduzione l' autore, discorrendo della filologia leopardiana, nota che alcune osservazioni sulla latinità di Celso mostrano che il Leopardi aveva quasi divinato la teoria che fa nascere le lingue romanze dal latino rustico o popolare.

andata a finire, se la pubblicazione d'importanti documenti non le avesse impedito il cammino: la vita del Leopardi sarebbe stata difficile a conoscersi, come quella del Tasso. Si sa quanta luce alcune ricerche del Piergili hanno apportata sui *sette anni di sodalizio,* come al Ranieri é piaciuto chiamare gli anni passati col Leopardi ([1]), e altre, fatte ancor prima, sulle

---

(1) Ranieri, Sette anni di sodalizio con G. Leopardi. Napoli 1880. — Piergili, Nuovi documenti.

Il Piergili premette a' Nuovi documenti una lunga introduzione, nella quale discorre delle *Note biografiche* della contessa Teresa Teja Leopardi e dell' *infausta pubblicazione* del Ranieri. Mi pare che nel criticar l' opuscolo della contessa sia troppo violento. Non si può negare importanza a quelle note biografiche, che ci fanno conoscere abbastanza bene la famiglia Leopardi, e qualche errore, in cui la contessa è caduta, non deve indurci a buttare il libro, come vorrebbe il Piergili. Se pur non mi sbaglio, mi pare che costui dimostri una certa gelosia di mestiere: qualche volta il suo occhio annebbiato dalla passione vede le cose in un modo tutto proprio. Dice che il ritratto di Carlo Leopardi quale c' è rappresentato dalla sua seconda moglie, cioè dalla contessa, è addirittura una mistificazione. E perchè? Perchè ne ha fatto un papalino. Ora a chi bisogna credere, al Piergili o alla moglie di Carlo? È curioso che il Piergili vien poi a dire: « Mille documenti troverebbonsi de' principî politico-religiosi apertamente professati e custoditi insino al presente tempo, come inviolato retaggio, dalla nobil Casa Leopardi; per *Carlo però, da questa diviso anche prima di Giacomo, dubito assai possa prodursene alcuno* ». Dunque, se la sua asserzione intorno ai principj politico-religiosi di Carlo non è fondata su documenti, che valore può avere in confronto di quel che ha

donne amate dal grande poeta [1]. Se della vita d' un autore non si ha una esatta conoscenza, non è possibile comprendere e giudicar bene

---

attestato la moglie? Inoltre mi pare che nelle parole che la contessa dice sugli ultimi momenti del Leopardi, il Piergili vegga ciò che di fatto non c' è; e non è precisamente vero che siam riportati perfino alla leggenda rifiutata ormai dagli stessi gesuiti.

Anche per l'Aulard che ha premesso una prefazione al libro della Teja, il Piergili non ha che parole avvelenate, e la ragione si è che, come la contessa, il francese ha la colpa di aver detto male di lui. Per dare una idea del modo di giudicare del Piergili e un' altra prova di questo fatto che egli vede ciò che gli altri non vedono, confronto un luogo della sua introduzione con un altro dell' Aulard, di cui è la critica. Il francese dice « .... scrisse (la contessa) in francese, e noi dobbiamo rallegrarcene come di un omaggio reso alla nostra lingua e alla nostra nazione, la quale, *malgrado la sconoscenza di pochi politici*, raccoglie tante simpatie nell' Italia ». Il Piergili risponde: « Alle impertinenze letterarie (l'Aulard) ha voluto aggiungere pur le politiche, ricantandoci la solita storia *della ingratitudine degli Italiani* verso la sua nazione ».

In conchiusione il modo di giudicare del Piergili non è affatto lodevole: bisogna metter da parte le proprie bizze, i proprj risentimenti, allorchè si fa opera di critico. Quanta differenza corre dall' *Introduzione* in parola a un articolo di Felice Tribolati intitolato *G. Leopardi e un critico francese!* (Vedi il Fanfulla della Domenica anno II, num. 45.) Compajono l' Aulard e la contessa Teja, ma verso l' uno e l'altra l' autore si mostra rispettoso e gentile, e riconosce i meriti che hanno amendue.

(1) Vedi l' *Introduzione* del Piergili e l' articolo del Mestica *sugli amori di G. Leopardi* nel Fanfulla della Domenica, anno II, num. 14.

gli scritti di lui, perchè l' uomo è la base dello scrittore, questo è come l' esplicazione di quello. Il difetto di parecchi critici è di aver fatto poco conto della vita del Leopardi, quando si son messi a discorrere della sua poesia, e i loro sistemi sono stati contradetti dalla storia de' fatti. Per esempio, molte acute osservazioni son cadute, quando in Silvia e in Nerina si son ritrovate donne reali, amate davvero dal poeta, in Silvia la figlia del cocchiere di casa, in Nerina quella bionda fanciulla ch' era chiamata *la beatella*. Per alcuni le donne leopardiane erano, come a dire, diverse manifestazioni di un' unica idea, e quella vita d'amore una vita tutta ideale, una storia psicologica che nòn aveva nessun ligame colla realtà. Con ciò non voglio dire che s'abbia da stare unicamente ai fatti, e al di là di questi non ci sia qualcosa da scoprire: rinnegherei in tal modo quella critica che chiamasi psicologica, in cui è inarrivabile il De Sanctis. D' altra parte i fatti sono il punto da cui dobbiamo muovere, o, se più piace, la guida a cui dobbiamo affidarci per non sbagliar la strada. Nè critica puramente estetica, nè pura ricerca di fatti, ma critica estetica e positiva insieme: così la storia non è veramente storia, se il fatto è presentato nudo nudo, e non è rischiarato dal lume della filosofia.

Da un pezzo in qua i critici sono intenti a ricercar le fonti, da cui ha attinto un autore,

e per alcuni pare che tutto il lavoro sia qui, in questa che un illustre uomo ha chiamata argutamente *chimica letteraria* ([1]). Quando s' ha un' opera d' arte tra le mani, diciam la verità, l' analisi delle fonti non è tutta la critica, ma una parte sola, anzi una particella; e chi si ferma lì, non può intendere l'opera d'arte, la cui bellezza consiste specialmente nell' armonica strutttura de' suoi elementi, nell' insieme. Si sa che nelle prime canzoni il Leopardi ha tolto non poco da' lirici greci, ma que' versi imitati sono come i colori che il pittore stempera sulla sua tavolozza: non si riconoscono più nel quadro, perchè si sono mescolati ad altri ed esercitano una funzione speciale. Nella sua opera l' artista pone sè stesso, qualcosa per cui si distingue da qualunque altro: la sua opera è un organismo, che ha una vita propria, e tutto ciò che è venuto di fuori, ha ricevuto un' impronta dalla mano che l' ha toccato, e si è trasformato.

Dunque facciamoci a ricercar le fonti d' un autore e nel caso nostro del Leopardi, ma dopo questo lavoro paziente abbiam pur l' obbligo di studiare quali mutamenti ha subiti quel tanto che è stato preso a imprestito, che funzione esercita nel corpo del lavoro, come s' è fuso nell' insieme. Bisogna cogliere l' autore ne'

---

(1) D' Ovidio, Saggi critici, pag. 164.

momenti di preparazione, in que' momenti che precedono la nascita dell' opera d' arte, e vedere in quali condizioni di spirito egli si trovava, e quali fili aveva in mano per tessere la sua tela; bisogna scoprire tutti i sottintesi, quanto s' agitava nella mente dello scrittore [1].

Non è questo il luogo di dire quanti e quali studj si sieno fatti sul Leopardi. Certo è che si è scritto molto, moltissimo, ma forse è ancor vero quel che parecchi anni addietro scrisse il De Sanctis, che cioè non c' è niente che si possa chiamare una critica del Leopardi [2]. Qualche spirito bizzarro (proprio nel senso dantesco) ha creduto di sostenere che questa critica c' è, e l' ha fatta un contemporaneo del Leopardi, il Giordani: è un assurdo, e non giova perder tempo in una confutazione. Gioverebbe piuttosto far, come io diceva pocanzi, una critica delle critiche, per continuare con maggior profitto nello studio del nostro grande poeta.

---

(1) Vedi le acute osservazioni che fa il De Sanctis sulla maniera di criticare un' opera d' arte, discorrendo del *Cours familier de littérature par M. de Lamartine* (Saggi critici, pag. 358 e seguenti).

(2) De Sanctis, Nuovi saggi critici, pag. 110.

II

Se è grande poeta, è pure grande filosofo, dicono alcuni. Non pretendendo di risolvere la quistione, voglio fare semplicemente un cenno della filosofia del Leopardi e presentare alcune osservazioni che mi sono occorse alla mente.

Ho detto altrove che due francesi, il Bouché-Leclercq e il Caro, hanno scritto intorno al Leopardi filosofo [1]: l' uno ha creduto che questo titolo non gli compete, l' altro ha dimostrato che c' è una vera filosofia leopardiana e il Leopardi si ricongiunge a Schopenhauer e a Hartmann. Di quanto hanno scritto i due francesi, terrò conto, senza dimenticare, d'altra parte, il De Sanctis che fu il primo a fare un parallelo tra il Leopardi e Schopenhauer [2].

---

(1) Vedi la pag. 196 di questo libro.

Ha scritto pure sulla filosofia del Leopardi l' Aulard nell' opera citata, anzi è suo il titolo di *teorica dell' infelicità*, che è dato a quelle dottrine.

(2) De Sanctis, Saggi critici, pag. 238 e seguenti (Schopenhauer e Leopardi. Dialogo tra A. e D.)

Prima di questi critici un gesuita, professore di filosofia al Collegio romano, aveva già fatto una larga disanima della filosofia del Leopardi, e l'aveva confutata punto per punto (1). L'opera di questo Padre non merita disprezzo per due ragioni, e perchè il Leopardi è rispettato come famoso scrittore, e perchè le dottrine leopardiane sono raggruppate in una specie di sistema. Si capisce di qual metodo si serve il gesuita nel confutare la filosofia del Leopardi: la mette a confronto colla teologia cristiana che è la verità incontestabile, e in tutti i punti la trova sbagliata. Se il Castagnola per ribattere i *Pensieri* del Leopardi si affida al senso comune (2), il Solimani chiama in suo soccorso le teorie della religione che professa. Il gesuita non critica propriamente il Leopardi, ma gli oppone sempre un'altra dottrina, oppone al domma leopardiano il domma cristiano e cattolico. Comincia dal concetto che il recanatese s'è formato di Dio, come si rileva dalle poesie e dalle prose, e fa oggetto di tanti capitoli della sua *Disami-*

(1) Solimani, Filosofia di G. Leopardi. Imola 1853. Il Morandi (Le correzioni ai Promessi Sposi, pag. 315. Parma 1879) dice di aver trovata ancora intonsa una copia di quest'opera nella Biblioteca di Forlì. É verissimo, e sarebbe rimasta così chi sa per quanto tempo, se io non fossi stato spinto dalla curiosità a tagliarne le pagine e a leggerla.

(2) I pensieri di G. Leopardi con le osservazioni di P. E. Castagnola. Firenze 1874.

na le teorie del filosofo intorno all' *origine del mondo,* all' *uomo nell' universo,* alla *natura dell' animo umano,* alla *bontà e malignità dell' uomo*, alla *vita umana,* alla *felicità e infelicità dell' uomo,* alle *doti dell' animo straordinarie considerate in rispetto della beatitudine e infelicità di coloro che le sortiscono,* alle *illusioni della imaginazione e forza di sentire,* all' *origine del male,* al *suicidio,* alla *virtù*, alla *vita avvenire,* alla *gloria serbata ai coltivatori delle lettere e delle scienze.* Come si vede, si muove, per dir così, dalla cosmologia e si passa alla psicologia e alla morale. Su tutto il Solimani trova a ridire, tutto confuta, e non accetta delle dottrine leopardiane se non quelle che riguardano la gloria serbata a' coltivatori delle lettere e delle scienze: però ritiene il *Parini* un lavoro di grande bellezza e pieno di profonde verità. Del resto il gesuita non dice nulla del posto che occupa il Leopardi nella storia della filosofia, se il suo *pessimismo* è o no un sistema che si ricongiunge alle dottrine di qualche altro filosofo, quale ne è il *prima* e quale il *poi.* Nel proemio dell' opera dice che il Leopardi è stato messo sulla cattiva strada dallo studio de' filosofi francesi del secolo decimottavo, e fa supporre che se avesse avuto altri maestri avrebbe abbracciato le dottrine che ora gli oppone per confutarlo. Ma il maestro ortodosso, secondo i desiderj del gesuita,

c' era in casa, e accanto a' libri de' filosofi francesi c' erano tanti altri dove brillavano le pure dottrine del cattolicesimo; e pure il Leopardi non ascoltò il primo, e mise da parte i secondi.

Del resto non si può negare che i filosofi francesi del secolo decimottavo ebbero non poca influenza sulle opinioni che professò il Leopardi, e forse a quelle fonti sorbì, direbbe il nostro gesuita, le prime gocce del veleno che gli guastò il sangue. Nelle prime poesie, in alcuni versi, per esempio, del *Bruto minore* e in quelli con cui si chiude l' *Inno a' patriarchi*, non si sentono le dottrine del Rousseau? Non si oppone lo stato di natura a quello artificiale e violento che prescrive la società, l' *empio costume?* Il Caro nel suo pregevole libro, mentre si fa a ritrovare i precursori del Leopardi nella più lontana antichità, dimentica che i primi fili di quella trama che è la filosofia del recanatese, sono in scrittori recenti. Non si vuol dire con ciò che le dottrine leopardiane sieno la continuazione e lo svolgimento di quelle de' filosofi francesi: sarebbe un errore grossolano. D' altra parte al Leopardi non uscì di mano il suo sistema bell' e formato; anzi se ci fermiamo alle prime opere, non sappiamo cosa sia per nascerne, dove si vada a finire. Il Caro non vede il *divenire* nella filosofia del Leopardi, ma la guarda, quando già s' è compiuta ed è giun-

ta agli ultimi risultati, alle ultime deduzioni: così la *teorica della infelicità* che egli ritrova, non è esatta, se si considerano le opere del Leopardi nel loro ordine cronologico, nel loro succedersi nel tempo. Ecco la differenza notevole (non avvertita dall'egregio scrittore francese) che corre da Schopenhauer e Hartmann al Leopardi: i due tedeschi, quando scrissero le loro opere, avevano già in mente il loro sistema, compiuto in tutte le sue parti. Ecco come il Leopardi si distacca dagli altri pensatori: la sua filosofia ha un fondamento proprio, quelle teoriche riposano su una dolorosa esperienza, nascono anzi da essa. Adduco un esempio. Cosa è la donna per Schopenhauer? Cosa è l'amore? La donna è l' *instrumentum doli* nelle mani di quel grande ingannatore che è il *Wille*, il volere. L' amore è un puro istinto sessuale, il lavoro della generazione futura che vuol vivere a spese della generazione presente: l' uomo è schiavo della specie. Questo principio della *metafisica dell' amore* è una parte del *Mondo come volere e come rappresentazione*, che fu la prima opera di Schopenhauer (1). L' amore invece è l' ultima illusione del Leopardi, e la perde, quando s' incontra con Aspasia: pri-

---

(1) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung Leipzig 1819.

ma di lei però ci sono state Silvia, Nerina ed Elvira (1).

La filosofia del Leopardi non ha in Italia nè un *prima* né un *poi*: nasce e si spegne con lui. Quanto a Schopenhauer, la cosa procede assai diversamente: prima di lui c' è Kant e

---

(1) Il canto *Alla sua donna* è quasi la base di tutti gli altri canti d' amore. A noi talvolta si presenta davanti una donna fantastica, bella d' ogni bellezza, lieta, sorridente, che ci fa battere il cuore e ci tira a lei come alla più cara cosa del mondo. E la donna del Leopardi è appunto quella creatura celeste che tutti spesso carezziamo e desideriamo, è l' ideale che gli trema davanti alla fantasia (Vedi De Sanctis, Saggi critici, pag. 227). Egli non si rassegna, vuole ritrovavare ad ogni modo la donna vagheggiata ne' sogni suoi, benedetta in quegli anni sereni, quando un avvenire lusinghiero, una festa perpetua guardava come di lontano. S' incontra con Silvia, con Nerina, ritrova ne' loro volti i lampi di quella bellezza, ritrova il suo ideale, ma l' una e l' altra spariscono, e al poeta è tolta la più dolce delle consolazioni, è troncato l'unico fiore dell' arida vita. E con Silvia e Nerina muore forse il suo ideale? No, egli lo vagheggia in fuggitivi momenti, il suo cuore è aperto alla speranza, palpita ancora, mentre l'intelletto feroce nega ogni altra illusione. In Aspasia vengono all' ultimo ad incontrarsi, direi quasi, l' ideale e il reale, sembrano si confondano insieme, il dualismo sparisca e la vita risorga più rigogliosa, più bella. Ma è un momento che presto passa: succede una specie di lotta, e il reale uccide l' ideale. Ecco il profondo significato del canto ad *Aspasia*. È una bestemmia solenne che il poeta scaglia contro l' ultima illusione di questa terra, è l' estrema parola, con cui rinnega tutto un mondo, che ha vagheggiato per tanto tempo. Silvia, Nerina, Elvira sono ombre, ricordanze lontane che non hanno

dopo di lui Hartmann, Frauenstädt, Taubert e Banhsen; la sua è una scuola che ha le sue radici e le sue propaggini. Il punto di contatto del Leopardi con Schopenhauer è nell'apprezzamento della vita umana, nel giudizio che fanno dell' uomo sulla terra: il sostrato filosofico, su

---

più forza di riscaldare il cuore del poeta. Fichte dice che la natura e Dio non sono che creazioni dello spirito umano; il Leopardi fa l' uomo creatore della donna. Il canto ad Aspasia è un punto di vista nuovo nella storia de' sentimenti, è la càtastrofe d'un romanzo psicologico che nello svolgersi muove di negazione in negazione. Nel dialogo di *Torquato Tasso e del suo Genio familiare* trovo un cenno di parecchi pensieri sulla donna che poi hanno un largo sviluppo in quel canto: sono i primi passi alla catastrofe dolorosa. Il Leopardi scrive: « Coteste dee (le donne) sono così benigne che quando alcuna vi si accosta, in un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d' attorno, e se li pongono in tasca per non abbagliare il mortale che si fa innanzi ». E piu sotto: « Ma non pare egli codesto un gran peccato delle donne che alla prova ci riescono così diverse da quelle che noi le imaginavamo? » E più sotto ancora: « Ho notizia di uno che quando la donna che egli ama se gli rappresenta dinanzi in alcun sogno gentile, esso per tutto il giorno seguente fugge di trovarsi con quella e di rivederla; sapendo che ella non potrebbe reggere al paragone dell' imagine che gliene ha lasciato impressa, che il vero cancellandogli dalla mente il falso, priverebbe lui del diletto straordinario che ne ritrae » (Leopardi, Prose, pag. 74). La donna in tutta la sua bellezza vive nella mente e nel cuore dell'artista, e Raffaello, quando dipingeva, non aveva innanzi a sè il volto della Fornarina, da cui era stato rapito, ma seguiva una *certa idea,* come egli stesso scrisse in una lettera a Baldassare Castiglione.

cui si fonda la loro contemplazione del mondo, è diverso in amendue; se hanno lavorato una medesima tela, non sono gli stessi i mezzi di cui si son serviti. Ora se nella filosofia di Schopenhauer c' è una vera base scientifica, essa manca del tutto alla filosofia del Leopardi: se Schopenhauer è filosofo nel vero senso della parola, non è filosofo il Leopardi.

Prima di Schopenhauer c' è Kant, prima del *Mondo come volere e come rappresentazione*, c' è la *Critica della ragion pura:* lo studio di Kant produsse a Schopenhauer un effetto simile all' operazione della cateratta sopra un cieco, cioè una rinascenza intellettuale, una nuova maniera di filosofare [1]. Il mondo come rappresentazione di Schopenhauer è il *fenomeno* di Kant, e il volere la *cosa in sè.* Kant aveva detto che la cosa in sè non si può conoscere: Schopenhauer si mette alla ricerca, e la ritrova. É curioso che mentre dice roba da chiodi della scuola venuta dopo Kant, ci casca dentro senza volerlo, e finisce per essere un seguace di Fichte [2]. Schopenhauer non è un materialista, ma un idealista; il suo Wille in fondo è un'idea, e, diciamo pure, abbastanza oscura. Il Ragnisco oppone alla dottrina di Schopenhauer questo dilemma: « o il vole-

---

(1) Ragnisco, Il Mondo come volere e come rappresentazione di Schopenhauer, pag. 24. Palermo 1877.

(2) Ragnisco, Op. cit., in più luoghi.

re come cosa in sè è immediatamente conosciuto, ed allora non differisce punto dalla cognizione intuitiva che ci somministra i fenomeni, e quindi il volere non è la cosa in sè: ovvero non è dato immediatamente, ed allora è un mero concetto, e quindi non è una realtà » (1). Il sistema di Schopenhauer è un sistema compiuto: cosmologia, psicologia, morale, diritto, estetica, ritrovano in esso il loro fondamento e la loro spiegazione: è una nuova filosofia che tenta di soppiantare la vecchia e di prenderne il posto.

Cosa è la filosofia del Leopardi paragonata a quella di Scopenhauer? Si può dire che sia un sistema, a cui non manchi nessuna delle parti necessarie? Il Caro dice che il non avere un sistema è già un sistema, e non ha nessuna importanza il fatto che Schopenhauer ha avuto una scuola e il Leopardi no; anzi l' italiano è più filosofo del tedesco. A me pare che questa sia una esagerazione, e se fosse così come crede l' egregio scrittore francese, in ogni uomo s'avrebbe a vedere un filosofo, perchè ogni uomo ha le proprie opinioni, tutta una teorica intorno al mondo che lo circonda. Ciò che importa indagare è se queste opinioni sieno semplicemente opinioni individuali o si fondano sopra ragionamenti e ricerche scientifiche, e se nelle dottrine che si professano, ci sia o no un ordine logi-

(1) Ragnisco, Op. cit., pag. 75.

co, uno svolgimento rigoroso, in modo da apparire come gli anelli di una catena. Fino a un certo punto ha ragione il Caro, quando dice che il Leopardi non ha che fare con Byron e Chateaubriand, e la *teorica dell' infelicità* con ciò che si chiama la *malattia del secolo*, la malattia di Werther e di Jacopo Ortis. In Byron e Chateaubriand non è l' umanità che soffre, ma il poeta, il quale oppone le sue sofferenze alle gioje della vile moltitudine. Il *pessimismo* al contrario non fa del dolore un privilegio, ma una legge. Il male subjettivo potrebbe essere un accidente insignificante nel mondo: è il male objettivo, il male assoluto che regna in tutte le regioni dell'essere: questo è filosofia, quello è biografia e romanzo ([1]). Ho detto che fino a un certo punto ha ragione il Caro, perchè il Leopardi non si può distaccare dal suo secolo e dall' ambiente in che visse, non è un filosofo che può vivere in qualunque tempo e in qualunque luogo. Sbaglia chi fa scaturire le dottrine del Leopardi da' dolori continui che lo afflissero, e di cattivo genere è l' entimema, a cui le voleva ridurre il Niccolini: *io sono gobbo e malato, dunque Dio non esiste.* Ma sbaglia pure chi non tien conto di que' dolori del Leopardi, e volge le spalle all' uomo, quando giudica il filosofo.

---

(1) Lo stesso dice l' Aulard (Op. cit., pag. 145).

Quale è *la teorica dell' infelicità* secondo il Caro?

Ci sono tre forme di felicità per l' uomo: o egli crede di poterla conseguire nella vita attuale; o la pone dopo la morte, nel di lá; o concepisce un mondo migliore del presente, che ciascuna generazione prepara su questa terra col suo lavoro e colle sue prove. Anche per Hartmann son questi i *tre stadj dell' illusione umana;* ma non si succedono, come crede il filosofo tedesco, perchè coesistono nella vita del genere umano, e non mancano nello stesso tempo gli ottimisti del presente, gli ottimisti della vita futura e gli ottimisti dell' età dell' oro che il progresso farà spuntare sulla terra. Il Leopardi percorre questi tre stadj senza fermarsi in nessuno. Credente da principio, diviene scettico, e quel mondo, dove tanti volgono il loro sospiro, gli scompare dinanzi [1]. Non si parla

(1) il Bouché-Leclercq (Op. cit., pag. 53) osserva che il Leopardi mostra di non credere alla vita futura anche nel canto *Sopra il monumento di Dante*, e precisamente là dove dice, rivolgendosi alle *anime care* de' caduti sui ghiacci di Russia nella spedizione di Napoleone:

> . . . . e questo vi conforti
> Che conforto nessuno
> Avrete in questa o nell' età futura.

A me pare che il biografo francese non intenda il testo. L'*età futura* non è l' oltretomba, ma i secoli avvenire: voi non sarete onorati, dice il poeta, nè in questo tempo nè nel tempo che verrà.

più di Dio: si riconosce un principio dell'essere, ma è *il brutto poter che ascoso a comun danno impera,* il *Wille* di Schopenhauer, l'*inconscio* di Hartmann. La vita dell' universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sè di maniera che ciascheduna serve continuamente all' altra, ed alla conservazione del mondo (1). Nè ritrova la felicità nel presente: la patria, la gloria, l' amore che rendono bella e cara la vita, finiscono per essere nomi vani senza soggetto, larve, a cui tien dietro il pentimento, come la virtù che è maledetta da Bruto. Nè s' abbandona al pensiero del progresso: l' umile ginestra che germoglia alle falde del Vesuvio, è più saggia dell' uomo che s' arroga il vanto d' eternità. Nel Leopardi tu hai, per così dire, il malato e il clinico, l'osservatore e l' oggetto osservato; le sue osservazioni però non rimangono nella sfera dell' individuo, s' allargano bensì all' umanità tutta quanta, nel particolare egli vede l' universale, e fa di sè uno specchio della natura. Qui sta la sua grandezza anche come poeta: non è un piagnone, misera eccezione del secolo, ma pretende che non si tenga conto de' suoi dolori, e tutti a vece scorgano in fondo all' esistenza la comune infelicità.

In due punti secondo il Caro il pessimismo

---

(1) Leopardi, Prose, pag. 83.

del Leopardi differisce da quello di Schopenhauer, nel principio del male e nel rimedio. Il Leopardi non si perde in disquisizioni metafisiche per ritrovare il vero fondamento della vita umana, la prima radice del male; non va in traccia del *noumeno*, ma si ferma al *fenomeno*, lo analizza, e ne indaga la natura. Il *volere* di Schopenhauer e l'*inconscio* di Hartmann sono vane astrazioni. Nè d'altra parte il Leopardi oppone al male un rimedio, ed è coerente a sè stesso, perchè ne ignora il principio: non consiglia come i pessimisti tedeschi di tornare al niente, ma crede che la nostra vita non meriti che il disprezzo. Si aggiunga che Schopenhauer è idealista e il Leopardi materialista.

Osservo in fine che il Caro non tien conto dell'influenza che lo studio del mondo antico ebbe sullo spirito del Leopardi, di quell'ideale che egli carezzò per lungo tempo e che gli fu ucciso dal reale, dal brutto Vero. L'egregio francese accompagna il Leopardi, come abbiam visto, in quelle tre tappe delle umane illusioni, ma non nota ciò che ci presenta di particolare, quel tanto che lo qualifica, lo tira fuori della volgare schiera. É un altro punto, per cui il Leopardi si allontana da Schopenhauer: egli era affetto dalla malattia dell'ideale; aveva imaginato il mondo a suo modo: tra la natura quale è di fatto e il suo spirito c'era un distacco grandissimo, tra l'uno e l'altro c'era di mez-

zo il sogno. Il pessimismo leopardiano è un fenomeno complesso, ha molteplici radici, da cui rampolla, e chi qualcuna ne trascura, non può esser nel vero, non può comprenderlo. Ha ragione il Sully, quando per indagare la genesi del pessimismo ne ricerca con infinite divisioni e suddivisioni i fattori interni ed esterni: nè trascura di guardarlo anche dal lato fisiologico, anzi crede che il temperamento sia un fattore principale (1).

---

(1) Il Seidlitz ha uno studio su Schopenhauer dal punto di vista della medicina: ma nessuno finora, per quanto mi sappia, s' è provato a fare un simile lavoro sul Leopardi.

III

Il Leopardi piu che filosofo è poeta, e grande poeta. Anche quando s' affatica a dimostrare l'arido vero, anche ne' suoi ragionamenti, non sa dimenticare sè stesso; non è solo il raziocinio che lavora, ma lavorano pure la fantasia e il sentimento. Si paragonino per poco le scritture di Schopenhauer con quelle del Leopardi: quanta differenza dalle une alle altre! come si scorge che sono due ingegni diversi, e il tedesco è un filosofo e l' italiano un poeta! La prosa del Leopardi, dicon parecchi, è arida, è, dice il De Sanctis, un deserto inamabile dove invano cerchi un fiore [1]: questi giudizj sono fondati sulla pura forma, sull' aspetto esteriore, e l' intimo è sfuggito. Il Leopardi non ha scritto de' trattati come Schopenhauer, nè poteva scriverli, ma, come Platone, ha chiuso le sue dottrine in dialoghi; e la ragione si è che artista di natu-

(1) De Sanctis, Saggi critici, pag. 278.

ra doveva ricorrere a quel genere di scrivere che più s' accordasse coll' indole del suo ingegno. Non sapeva guardare il vero, l' idea astratta in sè stessa, nella sua nudità, ma attraverso una imagine che gli somministrava la fantasia. Il Munck, uno de' valenti critici di Platone, ha cercato di dimostrare che i dialoghi del sommo ateniese costituiscono una grande epopea in prosa splendidissima, di cui ogni dialogo è un canto, e Socrate che non è più il moralista dell' agora, ma il tipo del filosofo, è l' eroe, il protagonista. Dei dialoghi del Leopardi non si potrebbe dire, che formano un' epopea, ma, come quelli di Platone, ci presentano un mondo popolato di molti personaggi, tra cui tu ritrovi un Socrate postumo, mutato dalla esperienza de' secoli. La scena dove il Leopardi colloca i suoi personaggi, è assai più varia che non sia in Platone: gli spazj del cielo, il sole, l' oceano, il deserto del Sahara, una villa, una piazza, una via, una prigione, un gabinetto di anatomia, sono tante parti di quel mondo vasto che ti presenta l' artista. Anche ne' personaggi grande varietà: personaggi moderni accanto ad antichi, personaggi reali accanto a fantastici; tutti devono rivelare ne' loro fatti e ne' loro discorsi i mali onde è afflitta la nostra vita, le lacrime del povero abitatore di quest' arida terra. Non mancano potenze soprannaturali, e talora ti pare d'assistere a una scena

del Manfredi e del Faust, in cui sono evocati gli spiriti d' abisso, acciocchè apportino il soccorso della loro arte e della loro scienza. Quei personaggi non si possono confondere l' un coll' altro, ma hanno tutti un proprio carattere; la mano dell' artista te li dipinge con vivi colori, e tu quasi li vedi e li senti discorrere. Non è una graziosa opera d' arte il dialogo di *un Folletto e di uno Gnomo?* Gli uomini son già morti, nel mondo è silenzio, ed ecco saltar fuori que' due spiriti, che scagliano i loro motti pungenti contro il genere umano e lo deridono, perchè credeva che tutte le cose a bella posta fossero fatte per lui e messe al suo servizio. E in questo e in altri dialoghi si ha ciò che gl' inglesi dicono *humour:* scoppia potente il contrasto tra quel che è e quel che si crede, tra il sentimento dell' infinito e le meschine preoccupazioni del giorno, tra la natura e l'uomo. Col suo occhio osservatore il Leopardi non si lascia sfuggire niente, penetra nelle pieghe più nascoste della nostra natura, e quando l' ha tutta scrutata, ti mette l' uomo come crede di essere, colle sue illusioni e co' suoi sogni, in contrapposto della realtà. Ed il *Copernico?* Che potenza d' imaginazione rivela il Leopardi! Come ha saputo spremere da una legge fisica quel tanto che poteva servire per dimostrar la sua eterna tesi, e creare un' azione drammatica così nuova con personaggi che hanno una mirabile

vivacità di carattere! Chi direbbe che il Leopardi non riveli nelle prose (intendo dire le *opere morali*) la sua vera natura di poeta? La *Storia del genere umano* è uno splendido mito, che ti fa ricordare i miti di Platone, quello, per esempio, che si trova nel *Protagora.*

Le poesie e le prose del Leopardi formano, quasi direi, un' opera sola: chi vuole intendere per bene le poesie deve studiare le prose, e chi si fa a giudicare il Leopardi, non deve disgiungere queste da quelle, ma considerarle tutte insieme. *Bruto minore,* tanto per citare qnalche esempio, è rischiarato dalla *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte,* e la *Palinodia* dal dialogo *di Tristano e di un amico*: Il Guerzoni nella sua Prolusione al corso di letteratura moderna ha dato un giudizio assai monco del Leopardi, appunto perchè ha voluto separare dove si tratta di unire. Egli dice: « il Leopardi vero è Consalvo che muore beato nel bacio della donna, che piange Nerina e si sdegna per Aspasia traditrice; è il giovane brutto, infermiccio, invecchiato anzi tempo, che invoca e implora ad ogni istante l' amore, la giovinezza e i perduti desiri e la perduta speme de' suoi primi giorni; quello è il Leopardi vero: quello il Leopardi che la gioventù ama e conosce...» (1). E più

(1) Guerzoni, Il terzo rinascimento, pag. 40 e seguente. Verona 1876.

sotto: « Non lasciate dunque dire che Leopardi insegni la disperazione: l' insegneranno i suoi dialoghi che leggono i filosofi, non le poesie che leggiamo noi tutti ». Rispondo: se voi, egregio professore, trovate quasi contradizione tra la prosa e la poesia, tra il dialogo e il canto, tra il sillogismo dell' intelletto e la imagine della fantasia, la critica di cui siete cultore, vi chiama a indagare la ragione intima di questo fenomeno, e non vi concede di togliervi d' impaccio coll' ammettere un doppio Leopardi, uno vero e un altro falso. Voi cadete in errore quando fate come una spartizione e dite press' a poco: a' filosofi toccano i dialoghi, a nojaltri studiosi di letteratura le poesie. E poi, consideriamo pure, come volete, solamente le poesie. Qualche raggio di fede e di speranza brilla senza dubbio a quando a quando in mezzo alle tenebre, ma s'indebolisce e scompare per sempre a mano a mano che si passa agli ultimi canti, alla *Palinodia*, all'*Aspasia*, alla *Ginestra*. Se ciò vi pare falso, devo dire che credete possibile un *Risorgimento* dopo la *Ginestra* e una nuova poesia alla donna dopo l' *Aspasia* (1).

I due elementi che si ritrovano nelle pro-

---

(1) Lo Zumbini dimostra mirabilmente come alla calma dell' ultimo periodo della poesia leopardiana sarebbe succeduto il silenzio, ch' è l' ultima forma del dolore, se non l' avesse precorso il silenzio della morte (Saggi critici, pag. 107).

se, l' elemento poetico e il filosofico, si ritrovanopure in gran parte nelle poesie, sennonchè mentre nelle prose l' elemento filosofico sorpassa il poetico, nelle poesie avviene il contrario. Così nel canto *La quiete dopo la tempesta* il Leopardi presenta prima l' imagine poetica, che è la descrizione mirabile della quiete dopo la tempesta, poi fa la sua osservazione filosofica, la quale ricorda l' altra profferita da Socrate, quando poco tempo prima di bere la cicuta è liberato dalla catena che gli stringeva la gamba (1). Così nel canto *Il tramonto della luna* c' è l' uno e l' altro elemento, accanto alla rappresentazione della notte nel momento che la luna si nasconde dietro Apennino od Alpe o nell' infinito seno del Tirreno, l' osservazione malinconica che è come la lacrima del poeta. Le ultime poesie del Leopardi sono tutte fatte a questo modo, tutte distinte in due parti che corrispondono ai due elementi già detti; in qualcuna, nella *Ginestra*, l' elemento filosofico come nelle prose, sorpassa il poetico. Questa maniera di poetare comincia a rivelarsi in una delle prime poesie, nel *Passero solitario*, dove paragona sè stesso al *solingo augellino.*

(1) Platone, Fedone, III.

IV

L'arte e la scienza sono tra i rimedj che Schopenhauer addita a chi voglia liberarsi dal male dell' esistenza, perchè mediante l' una e l' altra l' infelice schiavo della vita può dimenticare sè stesso e innalzarsi a una sfera superiore di libertà e di pace. Che cosa produce l' arte? Spoglia lo spirito che si abbandona ad esse, di ogni interesse personale e della miseria del volere [1].

Il Panzacchi osserva che in Germania, dove la scienza è pessimista, la letteratura tende a giustificare, ad abbellire e glorificare l' esistenza. Nè credasi, egli aggiunge, che si tratti di due correnti in urto fra di loro, ma questo fenomeno dura per impulso dello stesso pessimismo scientifico. In Italia non si può dire che sia avvenuto lo stesso, perchè, non c' è stata

(1) Caro, Op. cit., pag. 211 e seguenti.

(2) Vedi il suo articolo sul *Pessimismo* (Fanfulla della Domenica, anno II, num. 14).

una scuola di pessimisti, e la filosofia, liberatasi dopo lunghi sforzi dalle vecchie dottrine, si è messa per altra strada. Il Leopardi però, scrive il Panzacchi, ha riunito in sè, come in una sintesi primitiva, le due affermazioni del pessismo, scientifico ed artistico. Pel povero poeta l'arte fu il balsamo che calmò i dolori dell'animo: in lui son congiunti insieme il poeta e il filosofo, e mentre questi con una mano presenta l'arido vero, quegli cerca di allontanarne lo sguardo e di afferrarsi alle care imagini della fantasia. Forse a lungo andare la sintesi sarebbesi spezzata, e il filosofo avrebbe troncato il canto al poeta. Nelle ultime poesie il Leopardi rassomiglia, sto per dire, colui che adorna di fiori il sepolcro in cui si deve chiudere.

INDICE

STUDJ SUL TASSO

Parte Prima

(La Gerusalemme Liberata)

Parte Seconda

(I Dialoghi)

STUDJ SUL LEOPARDI

CORREZIONI

A pag. 9, lin. 2 togli via la sillaba: *al-*
» 14, lin. 18 invece di *cotemporanei* leggi *contemporanei*
» 14, lin. 30 togli via la parola: *una*
» 17, lin. 12 muta *riuscito* in *riuscita*
» 24, lin. 24 muta *attenuto* in *attenuta*
» 32, lin. 25 invece di *Tommasso* leggi *Tommaso*
» 54, lin. 6 invece di *razioncinio* leggi *raziocinio*
» 60, lin. 4 muta *mariviglioso* in *maraviglioso*
» 64, lin. 5 invece di *le fortuna* leggi *la fortuna*
» 131, lin. 11 invece di *dovessi-* leggi *dovessimo*
» 131, lin. 30 muta *nostro parere* in *mio parere*
» 132, lin. 12 muta *Ci* in *Mi*
» 163, lin. 7 muta *pendevano* in *pendono*